

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CHANT DES MUETS :
MÉMOIRE, PAROLE ET MÉLODIE
DANS *LE PETIT KÖCHEL* DE NORMAND CHAURETTE,
LE CHANT DU DIRE-DIRE DE DANIEL DANIS ET
LES MAINS BLEUES DE LARRY TREMBLAY
SUIVI DU TEXTE DRAMATIQUE *CHANSON DE TOILE*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
HÉLÈNE BACQUET

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici Larry Tremblay, mon directeur de maîtrise, qui a accompagné l'élaboration de ce travail avec rigueur et bienveillance.

Merci à mes amis montréalais, qui m'ont donné la force d'achever ce projet : Marcel-Romain Thériault, Carole-Monique Coallier, Jessie Mill, Jean-Philippe Chartré, François Pilote, Mélikah Abdelmoumen, Philippe Manevy, Menez Chapleau, Marc Israël-Le Pelletier, Jade et Cécile Assayag, Mark Morgenstern, Lise Roy, Marc-André et Emmanuel Gagnon, Chantal Paraskevas, Emerson, Abel, Jonathan et Fatoumata Touré, Pascale Charlebois, Arthur et Alexandre Castonguay.

Merci à Pierre Ivart et à Serge Pey, qui m'ont montré le chemin.

Merci à Béatrice Foulon, à Maxime, Inès, Nicolas et Amandine Bacquet, plus proches encore dans l'éloignement.

Merci à Vanya Rose, sans qui rien ne serait advenu.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I PAROLE ET MÉMOIRE DANS LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 90	 5
1.1 Naissance d'une dramaturgie québécoise	5
1.2 Une dramaturgie de la remémoration	9
1.3 Délimitation du corpus	11
1.4 Présentation de la démarche méthodologique adoptée	17
 CHAPITRE II REMÉMORATION ET ACTION DRAMATIQUE : UNE NOUVELLE PAROLE THÉÂTRALE	 22
2.1 <i>Les mains bleues</i> : la remémoration entre monologue et soliloque	22
2.2 <i>Le chant du Dire-Dire</i> : remémoration et objectivation du personnage	24
2.3 <i>Le petit Köchel</i> : remémoration et interprétations	28
 CHAPITRE III COMMÉMORATION ET NAISSANCE À LA PAROLE	 32
3.1 <i>Le chant du Dire-Dire</i> : le chant des foudroyés	32
3.2 <i>Les mains bleues</i> : voix intérieures	35
3.3 <i>Le petit Köchel</i> : la voix des mères	37
 CHAPITRE IV MÉMOIRE, PAROLE ET COMMUNAUTÉ : UN CHANT COMMUN?	 40
4.1 <i>Le petit Köchel</i> : la loi de l'euphonie	40
4.2 <i>Les mains bleues</i> : la musique de la rédemption	42
4.3 <i>Le chant du Dire-Dire</i> : euphonie et cacophonie	44
CHAPITRE V	

CHAPITRE V	
DE LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE À <i>CHANSON DE TOILE</i>	47
5.1 Questions de réception	47
5.2 La genèse de <i>Chanson de toile</i>	49
CONCLUSION	55
TEXTE DRAMATIQUE : <i>CHANSON DE TOILE</i>	62
BIBLIOGRAPHIE	93

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création est n   du désir d'interroger la spécificité de la parole théâtrale dans trois pièces québécoises contemporaines, en vue de la rédaction d'un texte dramatique. Les textes étudiés (*Le chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, *Le petit Köchel* de Normand Chaurette et *Les mains bleues* de Larry Tremblay) ont été regroupés en vertu de ressemblances esthétiques, qui tiennent notamment au choix de ne « rien » représenter sur scène, et de faire entendre le récit d'un personnage rendant compte d'une action entièrement achevée. Il nous est apparu que ces pièces partageaient d'autres points communs thématiques, peu soulevés par la critique contemporaine. Ces trois textes, rangés le plus souvent dans la catégorie des textes « intimistes », vou  s à la remémoration d'un souvenir douloureux, adoptent une structure rituelle qui emprunte sa forme à un modèle musical. Au renouvellement du genre dramatique s'ajoute dès lors une dimension collective, en apparence délaissée par le théâtre québécois depuis la fin des années 70. Afin de mettre en évidence la conjonction de trois imaginaires artistiques pourtant très distincts, nous avons adopté une approche comparée, fondée sur la confrontation des trois textes autour de grands axes communs. Nous avons eu recours à l'approche méthodologique développée par Hermann Parret pour mettre au jour la présence du lien collectif dans trois textes travaillés par les thèmes du mutisme et de la mutilation. Dans la partie théorique de ce mémoire, nous postulons que ces pièces tentent de conjurer la souffrance et la douleur physique infligées par la langue maternelle, lors de performances théâtrales traversées par un même fantasme : celui de la sublimation du mutisme dans le chant. Dans le second volet de notre mémoire, nous présentons le texte *Chanson de toile*, une pièce dont la forme emprunte à celle des trois textes étudiés, mais qui rejoint le corpus en ce qu'elle est également parcourue par le thème du dépassement du mutisme – cette fois dans une perspective féminine.

Mots-clés : dramaturgie québécoise des années 90, mémoire, parole, mélodie, chant, mutisme.

INTRODUCTION

Les textes dramatiques québécois des années quatre-vingt dix se caractérisent pour la plupart par des innovations esthétiques qui les situent aux frontières du théâtre. Cette nouvelle dramaturgie rompt en effet avec les règles de la mimésis. L'action n'est pas représentée sur scène, elle est le plus souvent remémorée par des personnages qui assument l'imperfection de leur restitution. En donnant à entendre le souvenir déformé d'une action effectuée hors scène, ces textes n'apparaissent pas comme le canevas d'un spectacle visuel, mais bien plutôt comme la partition d'un événement sonore. Les dramaturges québécois contemporains soustraient totalement l'action à l'ordre du visuel pour croiser événement théâtral et performance poétique. Il ne s'agit pas tant de voir la représentation d'une action que d'entendre un récit lors d'une remémoration en actes. On ne vient pas au théâtre pour regarder et participer à la construction d'une intrigue, mais plutôt pour assister à l'exhibition de la parole dramatique, affranchie du seul mandat de servir l'action, et dès lors libre de construire son récit scénique selon d'autres normes que les conventions dramatiques traditionnelles.

Une telle esthétique soulève de nombreuses questions dramatiques. Comment construire un récit à mi-chemin entre l'événement visuel et la performance narrative orale ? Comment transformer le public, formé de *spectateurs*, en un *auditoire* ? La vraisemblance s'en trouve-t-elle affectée ? La réponse apportée par les dramaturges québécois contemporains, et parmi eux Normand Chaurette, Daniel Danis et Larry Tremblay – qui nous intéresseront plus particulièrement dans cette recherche – semble se situer dans l'exploitation de la mémoire intime. Les innovations formelles de la nouvelle dramaturgie sont rendues vraisemblables par ce qui ressemble à l'exploration du fonctionnement de la mémoire humaine. De nombreux textes dramatiques des années quatre-vingt dix semblent ainsi sonder les profondeurs de l'être et imiter le processus de la remémoration. La progression dramatique se calque dès lors sur le mécanisme de la mémoire, qu'elle soit affective

ou volontaire. Il revient au spectateur/auditeur d'unifier les traces mnésiques des personnages pour reconstituer l'enchaînement des faits selon une cohérence qui emprunte plus à l'analogie qu'à une chaîne logique de causalités. Pour mieux situer cette pratique artistique, nous poserons les jalons de notre recherche : dans un premier chapitre, nous retracerons l'évolution de la dramaturgie québécoise depuis les années 70, dans son lien avec la parole et la remémoration.

Le principe analogique qui régit la construction dramatique de nombreux textes dramatiques des années quatre-vingt dix s'accommode d'une structure répétitive qui trouve diverses justifications. Le retour du souvenir est rendu vraisemblable par la quête du souvenir. La remémoration permet de plus un jeu de reprises et de variations, car elle ouvre la porte à la reconstruction du souvenir, voire même à sa réinvention. Cette réinvention – ou invention ? – du souvenir donne lieu à diverses réécritures qui peuvent informer la pièce toute entière. Une dramaturgie fondée sur le souvenir se présente comme un laboratoire où sont expérimentées de nouvelles formes théâtrales. Au-delà de l'innovation formelle, l'écriture du souvenir permet aussi, au sein de la parole de chaque personnage, la variation de points de vue propre aux textes narratifs. Le récit théâtral transforme le personnage en narrateur et modifie la teneur de sa parole en enrichissant l'écriture théâtrale des procédés associés aux genres narratifs. L'invention du souvenir donne par ailleurs lieu à une invention poétique qui tire profit des reprises et des variations, ainsi que des fréquents changements de points de vue. La parole théâtrale, puisque n'elle n'est pas soumise à la nécessité de représenter une action sous les yeux du spectateur, peut « s'attarder » à questionner la façon dont une histoire est restituée. Le texte dramatique ne se contente pas d'agencer des faits pour proposer une explication unique au déroulement des faits, il offre la complexité d'un souvenir dont la signification est ouverte à l'interprétation subjective – des personnages et du spectateur. Cette richesse de significations est portée par une langue poétique et condensée qui est elle-même matière à interprétation. Le lien entre la présentation scénique de la remémoration et le bouleversement de la forme dramatique fera l'objet du second chapitre de notre étude.

Les procédés par lesquels Daniel Danis, Normand Chaurette et Larry Tremblay choisissent de transcrire le souvenir ne créent pas seulement un effet poétique. La langue de ces auteurs est au service d'une structure rituelle commune aux pièces *Le chant du Dire-Dire*, *Le petit Köchel* et *Les mains bleues*. En effet, ces pièces donnent à voir et à entendre la commémoration d'un acte traumatique – dans les trois cas, la disparition d'un parent et/ou d'un enfant. La mort violente, confinant au sacrifice, est rappelée dans des cérémonies qui se situent dès lors dans le hors-temps du rituel¹. Les procédés de reprises et de variations, les changements de points de vue propres à imiter les fluctuations du souvenir revêtent dès lors une autre signification. C'est une parole rituelle, une parole aux prétentions quasi-magiques qui résonne sur scène. Cette parole vise à conjurer la douleur de la mort commémorée. Tout en répétant le sacrifice passé, cette parole tente de s'affranchir de la fatalité de la souffrance. Le troisième chapitre de ce mémoire sera consacré à ce rituel purificateur et à ses implications sur la parole théâtrale.

Dans les trois pièces étudiées, cette parole rituelle s'aligne sur le modèle musical. La parole théâtrale affiche sa prétention à se transformer en mélodie, et ce selon plusieurs modèles : celui de la musique instrumentale ou du chant polyphonique. Ces modèles mélodiques, s'ils influencent l'écriture théâtrale en lui conférant une musicalité certaine, ont également des répercussions sur l'implication des spectateurs/auditeurs. Les performances théâtrales convoquant une langue musicale exigent du public un type d'adhésion spécifique. Transformer la parole dramatique en parole « mélodique » suppose d'instaurer un lien affectif, et non seulement intellectuel, au spectateur. Il ne s'agit pas tant de comprendre la construction du récit que de partager une émotion par les mots, mais aussi au-delà de la signification des mots, pour donner un fondement non plus visuel au rapport entre la scène et le public. La référence au lien qui se tisse entre les êtres dans l'écoute musicale revêt d'autant plus de sens dans des pièces parcourues par le thème de l'impossibilité de la communication. Dans une quatrième partie, nous nous

¹ On se référera aux travaux de Mircea Eliade sur la répétition et le sacré. Eliade, Mircea. 1989. *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 182 p.

pencherons sur la sublimation du mutisme au cours de cérémonies collectives mettant en œuvre la musique et le chant.

Après ce parcours à travers plusieurs textes québécois contemporains, nous tenterons de mettre au jour, dans un cinquième chapitre, les réseaux – longtemps restés souterrains pour l’auteure de ces lignes – qui lient *Le petit Köchel*, *Le chant du Dire-Dire* et *Les mains bleues* au texte de création *Chanson de toile*. Ce sera pour nous l’occasion d’une transposition de l’imaginaire de trois auteurs québécois vers celui d’une jeune auteure française. Ce chapitre introspectif, dans lequel nous délaisserons le « nous » universitaire pour le « je », a pour objectif d’éclairer la genèse de *Chanson de toile*, tout en précisant les raisons profondes de la constitution de notre corpus.

CHAPITRE I

PAROLE ET MÉMOIRE DANS LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 90

Si aucun texte ne fait véritablement l'unanimité chez les spécialistes du théâtre québécois lorsqu'il s'agit de décider de « l'acte de naissance » de la dramaturgie nationale, l'avènement d'une oralité spécifiquement théâtrale marque, de l'avis de tous, les débuts de la dramaturgie francophone d'Amérique du Nord.

1.1 Naissance d'une dramaturgie québécoise

Gilbert David – certes dans un texte de vulgarisation destiné au public européen – sauve les premiers textes surréalistes de Claude Gauvreau de l'apparente inconsistance de la dramaturgie québécoise avant 1968, date à laquelle *Inès Pérée et Inat Tendu*, *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme et *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay inaugurent une nouvelle pratique de l'écriture théâtrale au Québec.

A l'exception de Claude Gauvreau, dont les premiers textes, d'inspiration surréaliste, sont écrits dans les années quarante, les créations dramaturgiques qui sont dignes de mention à compter de 1930 ont tantôt suivi le modèle de la pièce bien faite, tantôt visé l'établissement d'un « théâtre national et populaire », souvent imprégné d'une idéologie bien-pensante ou encore, dans les meilleurs cas, marqué au coin du réalisme à la fois psychologique et social¹.

¹ David, Gilbert. 2002. « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis ». In *L'avenir d'une crise*, sous la dir. de Joseph Danan et Jean-Pierre Ringaert, Études théâtrales, n° 15-16, p. 206.

Paul Lefebvre, quant à lui, épargne Gratien Gélinas, dont il fait, conformément à une tradition critique ancienne, le premier auteur québécois. L'émancipation de la dramaturgie québécoise ne se fonde pas selon lui sur les éclats d'un Michel Tremblay ou d'un Réjean Ducharme, mais sur la revendication d'une oralité capable de détacher le texte théâtral de la tradition littéraire française.

En 1983, dans la Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada, Laurent Maillhot écrivait au sujet de la dramaturgie québécoise : « Le théâtre est entré en littérature lorsqu'il en est sorti. » En effet, la dramaturgie québécoise s'est définie en se pensant comme dramaturgie nord-américaine (où le texte se rapporte à la parole), rejetant le modèle dramaturgique français où le texte relève du littéraire. Commenant avec Gratien Gélinas (...), cette tendance s'établit de façon évidente avec *Les Belles Sœurs* de Michel Tremblay en 1968. Cette dramaturgie où la langue manifeste un fort lien avec l'oralité permet au théâtre québécois de connaître à la fois une explosion artistique et un solide enracinement au sein de la population.²

Ancrer l'écriture théâtrale dans l'oralité revient certes à couper le lien avec la tradition élitiste du théâtre à la française – dont le parangon est le théâtre classique, théâtre coupé de ses racines populaires médiévales – mais il ne s'agit pas pour autant, chez ces auteurs, de copier la langue parlée, de la citer à de pures fins mimétiques. La langue de Michel Tremblay, dans *Les Belles-sœurs*, se présente comme un joual recomposé, stylisé, transformé en matière sonore et rythmique. Faire de l'oralité le socle de la dramaturgie québécoise nécessite donc de préciser qu'il s'agit d'une oralité réinventée.

Cette « réinvention » de la langue orale constitue bien le point commun de plusieurs dramaturges contemporains, aux univers cependant très distincts.

(...) ce « nouveau théâtre québécois », ainsi qu'il a été nommé, s'est trouvé à réinvestir la langue de la tribu en en faisant grincer les usages consensuels. Les dramaturges se sont alors approprié l'expérience langagière commune – qui ne se réduit pas au joual, ce sociolecte montréalais, comme on le pense souvent – en s'inventant une langue dans la langue, notamment sur le plan du rythme et de la vocalité. Cette quête d'une « langue à soi » est sans doute ce qui, au Québec, rapproche le plus aujourd'hui l'écriture dramatique d'auteurs aussi différents que Michel Tremblay,

² Lefebvre, Paul. 1994. « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public*, mai-juin, p.46.

Normand Chaurette, Daniel Danis, Larry Tremblay et Carole Fréchette de leurs contemporains occidentaux. De la sorte, même si ces dramaturges ont été privés d'une tradition théâtrale forte, ils ont réussi à creuser la situation de langage qui est la leur, en jouant pleinement de l'oralité écrite, dans tout l'éventail de ses manifestations prosodiques. Ce faisant, ils ont renoué, comme c'est le cas pour le théâtre de Daniel Danis, avec des questions qui hantent la modernité occidentale depuis les symbolistes.³

Gilbert David cite à ce propos Lise Gauvin qui, dans *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*⁴, attribue la variété des jeux prosodiques de ces auteurs à une « surconscience linguistique » leur permettant de créer des imaginaires spécifiques. La situation linguistique et politique du Québec explique ainsi l'émergence d'une recherche dramatique qui, bien que coupée de l'évolution esthétique du théâtre européen, en rejoint les principales préoccupations. Il semble donc que ce soit le développement d'une *oralité littéraire*, une *littérarité orale* qui ait à la fois permis l'émancipation de la dramaturgie québécoise par rapport aux normes du théâtre français, mais qui – ironie du sort – assure aussi sa reconnaissance actuelle en dehors des limites du Québec – et particulièrement en France.

De fait, cette langue réinventée s'ancre dans une expérience culturelle et politique bien particulière. Il n'est pas anodin que la pièce de Michel Tremblay fasse suite aux bouleversements sociaux de la Révolution tranquille. Si le théâtre devient un lieu de contestation dans les années soixante-dix, c'est bien parce que le sentiment d'appartenance à une nation en train de se construire politiquement passe alors par l'appropriation du langage québécois. D'ailleurs, en référence à un recueil de poèmes de Roland Giguère, les critiques ont commencé à parler de « l'âge de la parole »⁵. Le théâtre, pratique collective s'il en est, se fait dès lors le reflet des soubresauts de l'histoire du Québec. Lorsqu'il s'agit d'esquisser une trajectoire de la dramaturgie québécoise des quarante dernières années, on s'aperçoit rapidement que les principaux jalons de cette histoire esthétique correspondent aux grandes dates de l'histoire politique québécoise.

³ David, Gilbert, *op.cit.*, p. 207.

⁴ Gauvin, Lise. 2000. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 254 p.

⁵ Vigeant, Louise. 1991. « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre JEU*, n°58, p.10.

Bien qu'il soit artificiel de découper notre histoire en tranches de dix ans, certains faits d'ordre politique : le référendum de 1980 et l'échec des pourparlers du lac Meech en 1990, suivi des délibérations de la Commission Bélanger-Campeau qui nous obligent à une mise en point collective, ont contribué largement à imposer la segmentation de cette décennie qui vient de s'achever.⁶

L'échec du référendum de 1980 apparaît particulièrement comme une ligne de partage entre une création théâtrale engagée, contestatrice, bien souvent collective, et une dramaturgie intimiste, sondant les profondeurs de la psyché, et laissant une place de choix au personnage du créateur.

Depuis une vingtaine d'années, la dramaturgie québécoise a effectué une profonde mutation de ses formes et de ses contenus. Le théâtre à prédominance sociale et politique des années soixante à soixante-dix (celui de Jean-Claude Germain, Robert Gurik et Françoise Loranger) a cédé la place, à l'orée des années quatre-vingt, à un théâtre de l'intimité. En fait, le Référendum de 1980 est devenu, pour l'histoire récente du théâtre québécois, une frontière symbolique qui partage deux territoires imaginaires, l'un marqué par la construction identitaire, l'autre, encore en voie de construction, portant l'empreinte du sujet intime et créateur. Ce changement s'est manifesté, dans la dramaturgie des années quatre-vingt, par un recours assez généralisé à la métathéâtralité et à la réflexivité, de façon à remettre en question l'héritage du réalisme psychologique et sociopolitique et à briser l'homogénéité du drame traditionnel.⁷

René-Daniel Dubois et Normand Chaurette, deux auteurs fréquemment cités pour illustrer les changements dramatiques des années quatre-vingt, bouleversent les règles narratives de la dramaturgie réaliste en conviant le spectateur à une réflexion sur le théâtre – au moyen de fréquentes mises en abyme – et en le faisant plonger dans les désordres subjectifs des personnages. Les règles de la *mimésis* se voient dès lors totalement remises en cause, puisque la linéarité de la « pièce bien faite » cède la place à une esthétique du fragment, dans des pièces où le dévoilement de l'information dépend uniquement de la subjectivité d'un personnage. Bien plus, le rapport entre le texte et la scène est totalement modifié, car bien souvent, l'action a eu lieu hors-scène et se voit relatée par des personnages dont la parole est pur récit. L'action est donc

⁶ Vigeant, Louise, *ibid*, p.9.

⁷ Lesage, Marie-Christine. 2000. « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique ». In *Le bref et l'instantané : À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, sous la dir. de Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt, Orléans : éditions David, p. 173.

évacuée de la scène ; celle-ci ne peut donc plus l'« illustrer ». L'action n'est pas représentée, elle est « présentée à nouveau », avec tous les décalages permis par l'interprétation subjective.

Paul Lefebvre faisait remarquer que certains drames actuels transformaient considérablement le travail du spectateur qui, habitué à observer comment des personnages allaient se sortir d'une situation dont les fils étaient tirés avant le lever du rideau, se voyait maintenant obligé de se demander où était le conflit! La linéarité en a pris pour son rhume, et la notion de suspense en est considérablement modifiée. De plus, ces drames (peut-on encore les appeler ainsi?) introduisent un nouveau moteur de l'action, puisque c'est souvent par la narration, et donc à cause du choc des mots, que se produit l'embrayage des scènes.⁸

Le nouveau théâtre québécois s'ébauche clairement sur le projet de recomposer la langue orale québécoise et de faire accéder la communauté québécoise à « l'âge de la parole », et ce, au moyen d'une constante référence à la parole poétique. Cette oralité poétique fait par ailleurs surgir une parole intime, dans des pièces intimistes où le récit des personnages s'échafaude sous les yeux des spectateurs.

I

1.2 Une dramaturgie de la remémoration

Puisque l'expression de la subjectivité prime dans les pièces québécoises contemporaines, la mémoire y occupe une place centrale. La parole s'y engendre à mesure que resurgissent les traces d'un « déjà vu », d'un « déjà entendu ». La seule chose qu'il y ait « à voir » dans cette dramaturgie, c'est précisément un personnage faisant le récit de ce qui se dérobe au regard des spectateurs. Le procédé est ancien : dès les tragédies grecques, on faisait usage des récits téichoscopiques pour suggérer au public des scènes grandioses. Par exemple, dans *Les Perses* d'Eschyle, le messager décrit la défaite de son armée dans une description qui emprunte au style épique. Le théâtre classique français recourt lui aussi fréquemment au récit pour masquer des faits sanglants ou surnaturels au public – le récit que Thérémène fait de la mort d'Hyppolite, dans *Phèdre* est souvent cité comme un modèle du genre. Dans ces deux

⁸ Vigeant, Louise, *op.cit.*, p.14.

cas, le récit apparaît comme un « écran », palliant une impossibilité scénique ou satisfaisant aux conventions esthétiques qui, à l'époque, régissaient la vraisemblance et la bienséance. Cependant, alors même que le récit occulte, retire du regard, il crée dans ces deux exemples un effet de spectaculaire par la ciselure de la prosodie. Il soustrait en effet la scène décrite aux conventions de la représentation scénique et exhibe la parole en tant que telle, en en déployant les infinies possibilités. Le récit déplace ainsi la question de la représentation vers la sphère de la parole et, à proprement parler, vers le travail poétique de la langue.

Lorsqu'un personnage se remémore un épisode sur scène, l'événement est entièrement filtré par sa perception subjective. Dans la dramaturgie québécoise contemporaine, la remémoration du ou des personnage(s) justifie, d'un point de vue dramatique, l'éclatement de la forme dramatique puisque les informations sur l'action sont délivrées au gré des errances de la mémoire. Les règles selon lesquelles il est convenu de disposer les informations dans une « pièce bien faite » sont dès lors tout simplement supprimées au profit d'un assemblage de scènes qui évoque le travail de sape de l'oubli, les réinventions du souvenir ou encore le retour incontrôlable du souvenir affectif par opposition à la mémoire volontaire. Il est frappant de noter l'omniprésence de la mémoire dans des textes remettant en cause de manière si radicale la *mimésis*. Marie-Christine Lesage émet l'hypothèse que les dramaturges contemporains puisent leur inspiration dans des processus psychiques dont leurs pièces seraient des *analogon*.

(...) une première hypothèse interprétative des architectures fragmentées de la dramaturgie récente consiste à supposer qu'elles constituent, en quelque sorte, des *analogon* des processus psychiques, mnémoniques et même inconscients. (...)

Les liens basés sur la reprise, la répétition, la métaphore (qui transporte littéralement le sens dans l'espace) font appel à la pensée analogique du récepteur, pensée par image et association qui se rapproche des processus mentaux inconscients, ceux du rêve, de l'imaginaire et de la mémoire. Cela dit, il ne faudrait pas interpréter cette hypothèse comme une conception mimétique de ces architectures dramatiques. (...)

Il ne s'agit pas ici de démontrer que l'art imite la vie, qu'elle soit intérieure ou extérieure, mais plutôt que la dramaturgie actuelle se

réfère, de façon informelle, à de nouveaux modèles cognitifs à partir desquels de nouvelles formes dramatiques sont créées.⁹

Une telle analyse, si elle suggère l'origine cognitive de nouveaux modèles dramatiques, déplace aussi la réflexion vers la réception du message par l'auditeur. La parole du personnage emprunte des schémas qui, d'une certaine façon, peuvent simuler le mouvement de la pensée, mais *in fine*, c'est bien l'esprit du spectateur qui unifie la diversité des informations. Dans les pièces étudiées, la mémoire s'offre comme une énigme que le spectateur doit reconstituer en tissant des liens entre les divers fragments qui lui sont soumis. Pour ce faire, le récepteur doit créer des analogies, identifier les échos et les reprises et créer sa propre « mémoire du texte ». C'est à cette condition que les souvenirs du personnage existent. L'écoute du spectateur s'avère dès lors capitale, puisqu'elle est le principe unifiant du texte. Particulièrement dans le cas des textes consacrés à la remémoration, le spectateur doit s'attendre à ne pas considérer comme acquises les informations qui lui ont été délivrées au cours de la pièce. Les événements cités ne sont pas des faits acquis participant à l'architecture de la « pièce bien faite ». Au contraire, ils sont sujets à « relecture » de la part d'autres personnages ou du personnage lui-même, et le spectateur est invité à ré-envisager le souvenir qu'il a du spectacle lui-même. Dans la mesure où les pièces contemporaines font une large place à la narration, le souvenir que le spectateur a de la pièce est au moins autant – si ce n'est plus – sonore que visuel. C'est pourquoi il nous semble important de mettre l'accent sur l'écoute du spectateur, sur son attention aux mots et aux sonorités, c'est-à-dire sur sa mémoire auditive.

1.3 Délimitation du corpus

Les pièces *Le petit Köchel*, *Le chant du Dire-Dire* et *Les mains bleues* s'inscrivent dans la dramaturgie de l'intime postérieure au référendum de 1980, en ce qu'elles

⁹ Lesage, Marie-Christine, *op.cit.*, p.178-179.

donnent à voir – et à entendre – le processus de la remémoration. Dans la pièce de Normand Chaurette, quatre femmes, deux couples de sœurs, se retrouvent chaque année, le soir de l'Halloween, pour célébrer un étrange rituel en souvenir du fils mort : le soir où il a décidé de se pendre, il est parvenu à faire promettre à « ses mères » qu'elles rejoueraient éternellement les pensées qu'elles ont eues ce soir-là. *Le chant du Dire-Dire*, de Daniel Danis, est lui aussi un texte fondé sur la remémoration, une remémoration collective et post-mortem. Le texte se construit en effet grâce à l'imbrication polyphonique des souvenirs des différents personnages, qui « renaissent de leurs cendres » sur scène pour raconter leur histoire. Dans *Les mains bleues*, Jérémie est submergé par une mémoire empreinte de culpabilité. Avant de mourir, il reconstruit ses souvenirs et tente de soulager sa conscience dans une dernière rencontre avec la chienne Princesse, qui a pour lui les traits d'une mère.

La mémoire à l'œuvre dans ces textes est certes celle d'un hors scène où l'action a déjà eu lieu, mais elle est avant tout celle d'un événement traumatisant qui se voit répété sur scène. Chacune de ces pièces est en effet structurée par le retour d'un événement violent. Dans *Le petit Köchel*, la répétition de la violence se fait sur le mode symbolique du rituel¹⁰. La pièce *Le chant du Dire-Dire* est structurée par le retour de l'orage et de la foudre. Quant à Jérémie, lorsqu'il tue les chiots de Princesse, il reproduit les brimades que sa mère lui inflige (l'expression « les mains bleues », qui donne son titre au texte, est reprise à chaque fois). Dans l'esprit de Jérémie, ce meurtre appelle la vengeance de la chienne Princesse, qui revient le juger et le condamner à mort. La pendaison du personnage, qui clôt la pièce, fait visuellement écho à la mort de sa mère, entrevue sur scène peu de temps auparavant¹¹. La « scène du souvenir » apparaît dans ces trois textes comme la répétition de la faute première,

¹⁰ Ce rituel semble d'ailleurs trouver son modèle dans la liturgie catholique. On assiste en effet à une transsubstantiation symbolique qui n'est pas sans évoquer l'eucharistie : les sœurs substituent une feuille du *Petit Köchel* aux membres de leur Fils. Après l'avoir mangé le soir de sa pendaison, elles brûlent une page du *Petit Köchel*. Le corps du Fils sacrifié se transforme non en hostie, mais en livre – il s'agit ici plus précisément d'un recueil des partitions des œuvres de Mozart.

¹¹ Toutefois, cette scène finale désamorce le retour cyclique de la violence : la pendaison de Jérémie débarrasse son visage de sa malformation. Cette difformité, qui pendant toute la pièce est associée à la culpabilité de Jérémie – puisqu'elle est la cause du rejet de sa mère et qu'elle lui rappelle à tout instant le visage des chiots assassinés – disparaît avec cette mort rêvée. La pièce de Larry Tremblay peut ainsi se lire comme le fantasme d'une mort salvatrice.

d'un sacrifice initial qu'il faut expier. Qu'il s'agisse de rendre la voix à Noéma, d'honorer la mémoire du fils mort, ou encore de soulager Jérémie de sa culpabilité, la structure théâtrale emprunte celle du rituel rédempteur. La remémoration sert dès lors la construction de la pièce et, par la fonction émotive de la parole, associe le spectateur à l'introspection du personnage.

Un autre terme qui nous intéresse concerne les effets de l'anamnèse sur l'être, car se remémorer ne signifie pas seulement faire preuve d'une bonne capacité de conservation, mais plutôt accomplir une purification, par l'issue du temps quotidien. Se remémorer, c'est se libérer.¹²

On notera avec Marie-Christine Lesage, que les thèmes abordés dans ces pièces ne sont pas nouveaux dans l'histoire théâtrale québécoise. En effet, toute une tradition – toute une mémoire culturelle – est convoquée dans des pièces qui la confrontent à une nouvelle théâtralité et à une nouvelle langue.

Ces tragédies, du fait qu'elles sont remémorées par des consciences en vie, à l'agonie (la Mère, Clermont) et même mortes (Coco, à la fin) se présentent comme un travail de deuil ou de résurrection et posent la question de l'après-catastrophe. S'appropriant littéralement la petite mythologie du Québec – la religion, la famille, la mère, le milieu rural, le tabou de la sexualité et du plaisir charnel, la violence, etc., l'auteur crée une sorte de mise à mort des modèles qui appartiennent au passé ou qui semblent aujourd'hui inadéquats. Les mythes, archaïques et modernes, révèlent les modèles sous-jacents à nos comportements collectifs. Or, cette mise à mort des modèles passe par la réappropriation de la mémoire et par l'anamnèse de chacun des protagonistes, rappelle que, dans son sens originel, recouvrer la mémoire équivaut à retrouver la conscience de son identité (...)¹³.

Le thème du sacrifice de l'enfant, présent dans ces trois textes, évoque plus particulièrement la tradition théâtrale mélodramatique, très présente au Québec¹⁴. Faut-il en déduire que le « nouveau théâtre québécois », se construisant contre le réalisme psychologique et le mélodrame, se devait de faire un sort à certains emblèmes de la culture théâtrale québécoise? Toujours est-il que l'enfant martyr

¹² Banu, Georges. 1987. Actes Sud, p.64, cité in Desrochers, Nadine. 2001. « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, université d'Ottawa, p.125.

¹³ Lesage, Marie-Christine. 1996. « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p.83. (à propos de *Cendres de Cailloux*)

¹⁴ Et dont le succès ne se dément pas, si l'on en juge, par exemple, par l'adaptation cinématographique, en 2005, de la pièce *Aurore, l'enfant martyr*.

apparaît en filigrane dans des textes contemporains qui, à leur manière, témoignent d'une continuité culturelle avec les productions culturelles qui les ont précédés. La mémoire des sœurs Motherwell et Brunswick, des frères Durant et de Jérémie est traversée par cette image obsédante, fortement ancrée dans la mémoire québécoise. Si ces trois pièces participent d'une dramaturgie de l'intime, on peut postuler qu'il s'agit là d'une « intimité paradoxale », le souvenir individuel s'ouvrant en effet sur la mémoire collective. La frontière symbolique entre le théâtre québécois engagé et le théâtre de l'intime, entre un théâtre marqué par la construction identitaire et une dramaturgie obsédée par le sujet créateur, s'avère dès lors contestable. Si l'échec du référendum de 1980 sanctionne un changement esthétique, il semble qu'il s'agit bien plus d'un renouvellement de la forme plutôt que d'un changement de sujet. La dramaturgie des années 80 et 90 apparaît comme un théâtre de la construction intime de l'identité. Comme si désormais la mémoire collective se laissait appréhender au plus profond de l'individu. Comme si, à la manière d'un gant retourné, la dramaturgie québécoise donnait à voir ce qui constitue l'envers de toute réflexion sur la psyché collective : la mémoire individuelle.

Outre leurs similitudes dramatiques et langagières, les trois textes québécois sélectionnés présentent la particularité de s'ancrer dans une référence à la musique ou à l'art vocal. La référence à Mozart est particulièrement évidente dans le texte de Normand Chaurette, dont le titre reprend le nom de l'édition des partitions mozartiennes. Les sœurs Motherwell et Brunswick traitent la scène qu'elles ont promis de rejouer éternellement comme une véritable partition, dans laquelle les moindres incartades sont sanctionnées par un « retour en si bémol ». Dans *Les mains bleues*, la musique se fait entendre sur scène à deux reprises, pendant le dialogue entre Jérémie et sa chienne. Princesse fait d'abord écouter une musique très triste à Jérémie, qui vient trouver réconfort dans ses bras. Un peu plus tard, alors que Princesse a nourri et lavé Jérémie, elle lui fait entendre la même musique une seconde fois. La mélodie emplit alors Jérémie de sérénité, elle le purifie de sa culpabilité. Le texte de Daniel Danis annonce quant à lui une forme chorale, puisqu'il s'agit d'un « chant » assumé par plusieurs personnages. Certaines paroles sont dites à l'unisson, mais la plupart du temps, les personnages se relaient. Noéma, quant à elle, n'émet

que quelques sons – que Daniel Danis rapproche d'ailleurs d'un « chant de gorge »¹⁵. Les voix principales sont celles de William et Rock, les deux frères qui luttent pour le droit d'aînesse, alors que les voix de Noéma et Fred-Gilles occupent un autre statut. En effet, le « chant » de Noéma vient ponctuer le texte de seize « et » qui culminent particulièrement lors de la séquence du *château de la savane*, pendant laquelle Noéma épouse le Tonnerre dans un grand bouquet final immédiatement suivi du silence le plus total – les frères se percent alors les yeux, se crèvent les tympanes et se coupent la langue. Fred-Gilles, quant à lui, assume la narration comme ses frères, mais il relaie également les voix extérieures – qu'il s'agisse des dictons de la mère, des paroles des gens du village, ou encore des conseils du médecin. Si chant il y a, on peut ici parler d'une polyphonie.

On notera que ces trois textes convoquent des imaginaires que leurs auteurs ont déjà explorés dans des pièces différentes, mais cette fois sur un mode plus esthétisé ou polyphonique. *Le petit Köchel*, par exemple, convoque des thèmes déjà présents dans *Provincetown Playhouse*. On y retrouve le thème du sacrifice de l'enfant – fils caché dans la cave et toujours invisible, de la même façon que l'enfant de *Provincetown Playhouse* se trouvait dans un sac – et la plongée introspective du ou des responsables du crime – ni tout à fait coupable(s) ni tout à fait innocent(s). De ce point de vue, les quatre mères peuvent être considérées comme quatre instances d'un même drame mental, c'est-à-dire quatre variations d'une même figure, d'un même personnage. Elles portent d'ailleurs toutes le titre de mère, et on apprend seulement à l'extrême fin de la pièce que Cécile est la mère biologique du fils. Les sœurs Motherwell et Brunswick sont donc une même mère démultipliée, où plutôt la Mère éclatée en plusieurs facettes. La mise en scène de Denis Marleau était d'ailleurs explicite sur ce point, puisque les quatre personnages étaient vêtus et coiffés de la même manière, en tout point semblables. La structure de la pièce *Le chant du Dire-Dire* rappelle celle de *Cendres de Cailloux* et de *Celle-là*, puisque dans les trois pièces, le même événement se rejoue, provoquant le chaos et la déréliction des personnages. Alors que *Celle-là* exploitait le thème de la mémoire affective en prenant appui sur la

¹⁵ Selon les indications figurant dans le programme du spectacle.

photographie, le souvenir est surtout sonore dans la troisième pièce de Danis. Il est matérialisé par la cassette sur laquelle Noéma avait enregistré sa voix avant de partir pour la ville. La forme s'est également complexifiée dans *Le chant du Dire-dire*, puisque les voix des trois personnages sont en permanence entrelacées, dans un effet de chœur que Daniel Danis n'avait pas travaillé dans les pièces précédentes. Quant au texte *Les mains bleues*, il rappelle par plusieurs aspects les thèmes développés par Larry Tremblay dans *The Dragonfly of Chicoutimi*. On retrouve dans les deux pièces une culpabilité remontant à l'enfance et rattachée au mutisme du protagoniste. Dans *Les mains bleues*, Larry Tremblay « ouvre » le drame mental en répartissant la parole introspective entre le personnage et un animal, *a fortiori* un fantôme. La pièce se scinde dès lors en deux parties, l'une consacrée à la parole de Jérémie, l'autre à celle de Princesse. Larry Tremblay multiplie les effets de reprises tout au long du texte, une même phrase pouvant être répétée à l'identique par deux personnages distincts, dans des contextes différents. Le texte tisse donc un réseau de citations internes, qui invite le spectateur/auditeur à se rapporter à ce qu'il a entendu précédemment. Alors que l'action s'élabore et échafaude l'intrigue en vue de la fin de la pièce, l'attention du spectateur est sans cesse redirigée vers des paroles prononcées plus tôt. La forme même de la pièce invite à la relecture : l'effet de bouclage est total entre les premières lignes et la scène finale de la pièce. A la naissance fantasmée sous les traits du chien répond, de manière symétrique, la mort qui rend à Jérémie un visage d'homme. La reprise et la variation créent ainsi un effet cyclique et invitent à reconsidérer le début du texte pour identifier les réseaux d'analogies et d'inversions. La parole fait ainsi progresser l'action, tout en s'enroulant sur elle-même, à force de reprises et de renversements. Une telle dramaturgie soulève dès lors le défi de faire avancer l'action, tout en construisant un texte dramatique sur le retour en arrière impliqué par la remémoration. Dans ces trois textes, le jeu de répétitions et de variation se construit de plus dans une référence constante à la mélodie. La polyphonie, la référence au *Petit Köchel* ou encore la reprise d'une « séquence sonore » confèrent au texte théâtral le statut d'une partition.

Que peut donc vouloir dire la récurrence de ce dispositif musical, ou choral, dans trois pièces contemporaines mettant en scène des univers « intimistes » pourtant

tous trois traversés par le thème du rituel rédempteur ? L'intimité des personnages n'ouvre-t-elle pas sur une problématique esthétique, sinon culturelle, qui traverserait un pan de la création théâtrale contemporaine ?

1.4 Présentation de la démarche méthodologique adoptée

L'analogie entre littérature et musique implique quelques précautions méthodologiques. Notre objectif n'est pas de nous inscrire dans une certaine branche de la littérature comparée ouverte par Etienne Souriau¹⁶, et qui cherche dans les textes littéraires des calques des structures musicales. Nous ne chercherons pas à prouver que tel texte est une « fugue », une « sonate » ou encore une « symphonie » littéraire. Certes, la référence musicale induit un bouleversement dramaturgique. La parole, en se confrontant au souvenir, en tentant de le restituer, en le laissant glisser, en le ressaisissant, se dissocie des modèles dramaturgiques traditionnels pour oser des effets de répétitions, de boucles, parfois dissociés de l'action. Ce faisant, c'est aussi un autre rapport à la durée qui est proposé au spectateur. Puisque les personnages se remémorent des événements, de façon plus moins chaotique, la forme théâtrale se modifie, non par souci de « mimer » la mémoire humaine, mais pour faire appel à la mémoire du spectateur sur le mode de la récurrence et de la variation.

Nous envisagerons la référence aux formes lyriques comme un moyen de susciter chez le spectateur un type d'écoute particulier, s'approchant de l'écoute musicale. Il nous semble que les trois pièces étudiées affichent la prétention de construire un récit poétique, avec ce double défi qui consiste à faire apparaître la chair des mots, en faisant entendre les mots comme des ensembles de phonèmes participant à une harmonie globale, et en construisant suffisamment de sens pour que l'action progresse et que l'intrigue soit intelligible pour les spectateurs/auditeurs. Les textes de Normand Chaurette, Daniel Danis et Larry Tremblay se confrontent au

¹⁶ Souriau, Etienne. 1969. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 319 p.

paradoxe d'une parole qui avance pour construire une histoire, tout en revenant sur elle-même pour faire entendre le potentiel poétique et dramatique de la répétition – car il s'agit aussi de légitimer dramatiquement le retour poétique, et les hésitations liées à la remémoration offrent un support idéal à une parole poétique instaurant une écoute musicale.

Le double défi posé par un récit poétique – comment allier dans un même langage la linéarité de l'intrigue et l'ornement poétique? – impose, du point de vue de l'analyse, de prendre en compte le langage utilisé dans ces pièces à la fois comme le vecteur d'une information permettant de comprendre l'intrigue, mais aussi comme un médium instaurant avec la masse des spectateurs un certain type de communication, proche de la « sorcellerie évocatoire » évoquée par Charles Baudelaire. Nous irons chercher chez Hermann Parret un renfort théorique, pour tenter de nous confronter à la question de l'écoute dans les trois pièces de ce corpus. Hermann Parret se situe dans la lignée de la pragmatique, qu'il propose d'« esthétiser ». Il estime que dans le discours, l'individu est plus qu'un communicateur, plus qu'un informateur. Il s'agit pour lui de rétablir l'affect et l'imagination dans la communication, car il est entendu que les situations de communication ne se limitent pas à des interactions rationnelles. Les travaux de Parret abordent la communication sous un angle résolument post-moderne : à un mode de communication logique, Parret substitue un mode esthétique, fondé sur les affects et la subjectivité de l'expérience.

Pour Hermann Parret, le sentiment du temps est foncièrement subjectif. La preuve en est que les expressions qui disent le temps ne comportent aucun sujet logique. Lorsque l'on dit « il est midi », on dit en fait « maintenant est midi », au sens de « midi existe ». Il n'y a pas de véritable sujet logique, seulement un sujet grammatical. En reprenant les travaux d'Aristote, Parret explique que le rapport de l'individu au temps est en fait un passage de l'antérieur au postérieur, la mise en contact de l'avant et de l'après. C'est cette structure « antéro-postérieure » qui joue le rôle du prédicat manquant dans les phrases exprimant le temps. Ce qui permet à l'individu d'avoir la notion du temps, c'est le « sensus communis », principe qui lui

permet de juger les sensibles. La proposition de Parret est de poser ce sens commun comme le fondement de toute communication et de l'intersubjectivité.

Pour Parret, l'expérience du temps, le fait de le « sentir », se cristallise dans l'expérience du temps musical. Parret explique que le rapport au temps passe par l'expérience de la « fusion mélodique ». L'analyse de deux sons simultanés est en effet beaucoup plus difficile que celle de deux sons successifs : on entend mieux les sons lorsque les notes se suivent (fusion mélodique) que quand elles se superposent (jonction harmonique). Le rapport au temps qui est celui de la fusion mélodique requiert une temporalisation bien spécifique combinant la persistance des souvenirs et l'appel des attentes. Cet état d'entre deux entre l'avant et l'après, entre la mémoire et l'attente, le son entendu et le son à venir, définit une sorte de conscience musicale faisant le lien entre les données brutes des sens. Le *sensus communis* ordonne le divers sensible dans l'expérience du temps qui est celui de la fusion mélodique. C'est ainsi qu'il y a conscience du temps, et dès lors souvenir. Le sens commun s'offre comme une sorte de schème permettant de saisir la temporalité de manière subjective dans l'écoute de la mélodie.

Un autre aspect important de la pensée d'Hermann Parret est le rapport à la communauté. Il s'attache à penser le fondement esthétique de la communication, mais aussi du sentiment de communauté. Selon lui, la communauté est plus que la société, au sens où le rapport à la communauté dépasse les échanges purement rationnels et le jeu économique entre les individus. Toute communauté est par définition affective, elle n'est pas une Idée, mais un sentiment activant notre faculté d'affect. La communauté affective définie par Hermann Parret se voit unie par le *sensus communis*. Parret critique ainsi la conception d'une communauté argumentative et consensuelle défendue par les philosophes de Francfort. Il s'appuie pour cela sur les écrits de Kant, situés eux-mêmes dans la tradition humaniste, qui définit le sens commun, au sens de *Gemeinsinn* – sens de la communauté – comme l'origine de la solidarité civique et de la morale saine. Dans cette perspective, le sens commun a également une fonction d'éducation sociale, puisque le bon goût doit être appris comme une faculté de différenciation subtile opérant au sein d'une communauté. La

communauté affective est une communauté de « fusion », au sens où l'être-ensemble relève de la sphère de l'affect et est associée à l'expérience esthétique. La mélodie joue un rôle particulier dans ce lien communautaire. En effet, la communauté affective, unie autour du sens commun, est fondée sur l'euphonie. La coprésence des membres de la communauté est pleinement euphonique, les voix et les sentiments s'accordent. Or l'euphonie des voix et des sentiments dépend de la fusion mélodique. La mélodie permet de ressentir le temps et crée une communauté sensible.

Cette pensée de la communauté, dans son rapport au temps et à la musique nous semble éclairante pour les trois pièces que nous avons sélectionnées. Si Hermann Parret prend pour point de départ la communication interpersonnelle pour en proposer une interprétation esthétique, invoquer la grille d'analyse de ce penseur pour analyser des pièces de théâtre implique de considérer des œuvres esthétiques comme le matériau d'une communication spécifique que nous aurons à préciser. Le texte dramatique relève par définition de l'esthétique, mais sa spécificité réside dans le fait qu'il n'existe pas uniquement à la lecture. Il advient totalement dans la performance, qui crée un contact entre les comédiens et les membres de l'assistance. Puisque la dramaturgie québécoise naît du ressaisissement de la langue orale, nous nous proposons d'adopter une grille d'analyse prenant en compte la « chair » de la langue, afin de mieux comprendre la transformation de la parole théâtrale en chant, ou sa transmutation en pure musique. La réflexion d'Hermann Parret sur la mélodie et le lien communautaire nous semble utile pour envisager sous un autre jour l'utilisation poétique de la langue dans ces pièces. Poser que les trois dramaturges étudiés définissent un certain être-ensemble grâce à leur utilisation de la langue suppose in fine d'interroger le positionnement du théâtre sur la place publique : qu'en est-il du lien instauré par la représentation théâtrale ? Quelle valeur prend-elle pour des personnages affairés à se ressaisir de leur passé privé et collectif ? Quel sens a-t-elle dans des pièces consacrées à des rituels rédempteurs ? Quelle image ces textes dramatiques donnent-ils du lien à la communauté ? Et, au-delà de l'intrigue de chaque pièce, quelle signification peut prendre la métaphore musicale pour les spectateurs/auditeurs visés par ces textes ?

CHAPITRE II

REMÉMORATION ET ACTION DRAMATIQUE : UNE NOUVELLE PAROLE THÉÂTRALE

Dans *Le petit Köchel*, *Les mains bleues* et *Le chant du Dire-Dire*, l'action est hors scène. Elle est médiatisée par les personnages qui s'en souviennent ou l'imaginent – et même lorsqu'elle est restituée sur scène, comme la rencontre de Princesse et Jérémie dans *Les mains bleues*, elle est frappée d'irréalité. Ce qui est représenté, c'est une trace altérée, un fragment ou la recomposition de l'action. L'événement passé se dérobe à la scène, il n'est présent que grâce à la marque subjective qu'il a laissée dans la pensée des personnages. Il est affaire d'« interprétation », dans tous les sens du terme.

1.1 *Les mains bleues* : la remémoration entre monologue et soliloque

La pièce de Larry Tremblay présente une mémoire qui prétend à la totalité : le texte s'ouvre sur le récit que Jérémie fait de sa propre naissance. Lors de la première séquence – celle qui précède le premier arrêt indiqué par la didascalie – il trace un autoportrait qui le conduit de l'instant de sa naissance à celui de sa mort. Les premiers mots de la pièce nous plongent d'emblée dans un récit de vie qui se veut exhaustif, au risque d'être invraisemblable. Le spectateur est confronté à une mémoire qui se réinvente. Le moment de la naissance, tout comme celui de la mort, résiste en effet à la mémoire, il est proprement incompatible avec le souvenir. Dans ce texte, la mémoire est imagination, fantasme. Jérémie restitue son passé par bribes, dans un récit qui apparaît bientôt comme le produit de divers collages. Le personnage livre bien plus qu'un souvenir : il compose une certaine image de lui-même à partir de son sentiment de culpabilité.

JÉRÉMIE : C'est un garçon/ 9 livres/ 2 moustaches/ une sur le bord des lèvres/ une sous le menton/ une moustache sur le menton/ ça ne va pas/ je recommence ¹

Lorsqu'il mentionne la découverte de ses « deux moustaches » avant de se corriger, Jérémie décrit la malformation qui le défigure, mais pour l'exprimer, il recourt à une image qui apparaît plus loin dans le texte, et que les spectateurs ne peuvent identifier qu'*a posteriori* : le visage des chiots de Princesse. On comprend alors que Jérémie s'affuble des traits d'un chien, et que, en s'engendrant lui-même comme chiot, il se donne Princesse pour mère.

JÉRÉMIE : aussi je suis un chien (...) je suis bien quand je dors comme un chien/ dans une boîte de carton/ je dérange personne/ j'ai pas froid/ je suis le treizième de la famille/ j'ai deux moustaches/ Princesse/ moi aussi/ moi aussi quoi/ je veux te téter avec mes dents de lait²

Le discours de Jérémie laisse deviner l'écart entre ce qui a pu être la réalité et la réécriture à laquelle a procédé le personnage. On s'aperçoit notamment que Jérémie reformule toute sa vie à la lumière de sa rencontre avec Princesse, le seul être qui semble avoir jamais eu de la tendresse pour lui, mais qu'il a trahi. Si cette reconstruction du souvenir évoque le fonctionnement de la mémoire imaginative³, il est frappant de noter que ces souvenirs, réécrits au fil de leur remémoration, ont valeur d'un engendrement de soi par la parole, comme pour compléter l'engendrement biologique, le corriger. Dès les premiers mots, Jérémie hésite, s'interrompt pour reprendre, comme s'il se trompait en récitant un texte déjà appris – comme si d'ailleurs le comédien qui vient d'entrer en scène se trompait dans son texte. On voit dans les premiers instants de la pièce la mémoire volontaire se confronter à une mémoire « créative ».

¹ Tremblay, Larry, *Les mains bleues*, Carnières-Morlanxhelz, Lansmann, p.7.

² Tremblay, Larry, *ibid*, p.21.

³ « La mémoire est aussi imaginative : loin d'être un réservoir de souvenirs intacts dans lequel nous irions puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier, nous reconstituons et transformons, insensiblement mais sans cesse, notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l'avenir » in Tadié, Jean-Yves et Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*. Paris, Gallimard, p.15.

Ce qui est en jeu dans cette confrontation entre un souvenir volontaire et une parole plus intuitive, c'est la conscience que Jérémie a de lui-même, et qui le pousse à relire le passé. Il semble bien que, pour toute la partie de la pièce consacrée à la parole de Jérémie, on puisse parler d'un soliloque, au sens où Jean-Jacques Delfour le définit :

Le soliloque est parole dans la solitude. Aussi, cette dernière n'étant pas un fait mais une forme d'être-au-monde, quelqu'un - dans le monde de la vie comme au théâtre - peut fort bien soliloquer en public ou en présence d'autres personnages. (...) La caractéristique du soliloque est qu'il est une parole marquée par l'absence de l'autre : c'est un parler seul, selon l'errance propre à la solitude. Si le monologue est l'effort d'un individu qui restaure son unité en se faisant savoir à lui-même le contenu de ses pensées, le soliloque, à rebours, signifie la faiblesse de l'individu coupé d'une indispensable mais manquante relation à l'autre qui, comme destinataire biffé, rend fragile, voire dérisoire, la parole proférée.⁴

La parole de Jérémie laisse apparaître la réécriture du souvenir par le personnage, c'est-à-dire le travail du passé dans sa propre intériorité. Cette parole solitaire, toute en surimpressions, fait ensuite place à une longue tirade de Princesse, dont le fantôme apparaît à Jérémie. Les deux personnages dialoguent pendant un moment, puis Jérémie sombre dans le mutisme et laisse la parole à une Princesse éloquente et disert. Celle-ci retrace son vécu et rétablit les faits à propos du crime de Jérémie. Cette fois, la parole de Princesse a tout du monologue, selon la définition que Michael Issacharoff donne du terme :

Je réserverai le premier [soliloque] pour les propos prononcés par un personnage seul sur la scène, enfermé dans un débat de conscience, par exemple, et le second [monologue] pour désigner la réplique ininterrompue (le plus souvent relativement longue) d'un locuteur conscient de l'écoute.⁵

Or Princesse est parfaitement consciente de l'écoute qu'on lui porte, puisqu'elle s'adresse à un Jérémie muet. Et dans cette scène entre Princesse et Jérémie, c'est bel et bien Jérémie qui s'adresse à lui-même et se condamne. La pièce instaure ainsi un jeu de miroirs, qui permet d'envisager sous divers angles l'intériorité de Jérémie. La

⁴ Delfour, Jean-Jacques. 2000. « De la distinction entre monologue et soliloque », *L'annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 124-125.

⁵ Issacharoff, Michael. 1991. « Vox clamantis : l'espace de l'interlocution », *Poétique*, n°87, p.316

remémoration des souvenirs de Jérémie emprunte ainsi plusieurs formes scéniques, et outrepassa le simple récit de vie émis par un personnage narrateur.

Les souvenirs de Jérémie, tels qu'ils se livrent sur la scène, se divisent entre la parole du personnage et celle de la chienne, c'est-à-dire entre un personnage presque muet et un animal – qui plus est, un fantôme d'animal. On observe dans ce texte un certain effacement des caractéristiques réalistes du personnage de théâtre, dont Nadine Desrochers montre qu'il est perceptible autant dans la dramaturgie contemporaine québécoise que chez les auteurs français. L'utilisation du merveilleux – un chien qui vient parler sur scène – se combine au surnaturel – le retour du spectre – dans une prosopopée qui contribue à remettre en cause les critères réalistes.

Cette résurgence de la prosopopée, complètement désuète depuis l'arrivée de la vraisemblance d'abord, et du réalisme, ensuite, est donc symptomatique d'un autre mal, plus profond encore que ne l'était la scission du sujet en un « moi » objectivé. Elle prouve que le personnage ne tient plus dans ses paramètres traditionnels, et que les auteurs ne veulent plus s'en tenir aux limites de la vraisemblance.⁶

La mise en scène du souvenir dans *Les mains bleues* passe ainsi par la confrontation de plusieurs types de parole dramatique. La figuration du débat mental du personnage appelle également une remise en cause du personnage. La parole poétique semble outrepasser les limites physiques et psychologiques du personnage réaliste.

2.2 *Le Chant du Dire-Dire* : remémoration et objectivation du personnage

Daniel Danis pousse plus loin encore la redéfinition du personnage réaliste : dans *Le chant du Dire-Dire*, le récit des frères Durant correspond à la mise en partage de leurs souvenirs communs. Les trois frères parlent tour à tour – et parfois à l'unisson – de leur passé, avec cette particularité qu'ils énoncent leurs souvenirs avec la distance du conteur. En effet, chaque « Dire » commence par une réplique où l'un

⁶ Desrochers, Nadine. 2001. « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, université d'Ottawa, p. 258.

des frères parle de lui à la troisième personne, établissant ainsi une distance entre celui qui a vécu les faits et celui qui les relate, entre le corps et la parole.

Arrêtons-nous un moment sur un semblable arrangement. Il devient clair que le théâtre de Daniel Danis ne peut se comprendre qu'en prenant en compte la dimension démiurgique des personnages, dotés de la parole, qui, individuellement, sont amenés à commenter le récit lui-même, ces deux mouvements ne faisant plus qu'un dans l'ordre de la narration qui, selon Genette, est l'« acte narratif producteur ». Ainsi, il ne fait pas de doute que les parleurs s'affichent, en tant que conteurs, comme les objets et la source de la mise en intrigue, mais ils sont plus fondamentalement encore des témoins tournés vers la communauté, la leur puisqu'ils racontent bien une histoire « vécue » en commun, mais aussi parce qu'ils s'exposent aux autres, au bord de la scène, pour dire d'une seule voix qu'il n'y a de singularité qu'exposée en commun, et de communauté qu'offerte à la limite des singularités ».⁷

La mémoire ne se calque pas ici sur les modèles cognitifs humains. Les personnages ne simulent pas une remémoration « réaliste », ils parlent d'eux-mêmes comme le ferait le narrateur à propos du personnage d'un de ses romans. Les frères Durant ne sont pas totalement ancrés dans la fiction, il sont dotés d'un regard extérieur sur eux-mêmes.

La distance établie entre le corps et la parole réduit leur caractérisation psychologique, faisant d'eux des personnages dépossédés d'individualité véritable : souvent, dans le discours, les registres sont si semblables que seuls les gestes posés permettent d'identifier le narrateur. L'utilisation du récit est donc intrinsèquement liée au statut du personnage, puisqu'elle le transforme. La réduction de la caractérisation au profit de la parole est particulièrement marquée dans le chant du Dire-Dire (...).⁸

Le statut du personnage se voit ainsi remis en question, tout comme celui de l'acteur. En effet, la pièce de Daniel Danis mêle narration et jeu. Les personnages interviennent dans des situations qu'ils ont présentées sous la forme du récit. Les comédiens se situent ainsi entre narration et incarnation du personnage, entre récit et *mimésis*.

⁷ David, Gilbert. 2002. « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis ». In *L'avenir d'une crise*, sous la dir. de Joseph Danan et Jean-Pierre Ringaert, Études théâtrales, n° 15-16, p. 210.

⁸ Desrochers, Nadine. 1999, *op.cit*, p.126.

La technique de l'insertion du jeu dans la narration est à la base de la structure du *Chant du Dire-Dire*. (...) La mise en mots a préséance sur le jeu : dès le premier « Dire », la mise en situation se fait toujours par un récit. De plus, toutes les actions qui requièrent de l'espace sont narrées ; c'est le cas aussi des affrontements, qui non seulement requièrent de l'espace mais aussi de la violence. Des répliques comme « Je le tuais. Le sang continuait de couler dans son cou » (Danis, 1996 : 60) – alors que les réactions des autres personnages montrent bien que la scène est jouée – confirment le fait que, dans cette pièce, la délimitation temporelle entre récit et mimésis s'est presque complètement estompée : ils sont imbriqués l'un à l'autre à un point tel qu'il serait illusoire de chercher à les séparer.⁹

Une question peut venir à l'esprit à la lecture du texte de Danis : « Comment ça se joue? ». De fait, l'interprète d'un tel texte voit son rôle étendu à celui d'un récitant et acteur, en un mot, d'un performeur, selon Gilbert David.

Et puisque la question du jeu demeure incontournable, l'inquiétude débouche ensuite nécessairement sur la recherche de façons autres pour les joueurs d'assumer « l'exhibition des mots » (D. Guénoun). C'est en ce sens que le théâtre de Danis qui fait front contre tout ce qui tue, exclut, mutile, asservit, rend fou l'être humain en invitant les enfants, les animaux, les revenants, les déités cosmiques et les morts-vivants à faire cause commune, ne peut qu'offrir une résistance à la représentation dans son principe mimétique, pour lui préférer le risque de la performance qui exige un jeu sur le qui-vive, à la frontière du visible et de l'invisible, de l'intime et du public.

Nul doute que, dans ce théâtre, la tâche du joueur n'en devient ainsi que plus complexe et, comment l'ignorer, plus compromettante. Car il ne s'agit plus, pour le joueur, de se contenter de jouer un personnage, mais de veiller à en diffracter l'énonciation.¹⁰

Dans la pièce de Daniel Danis, la remémoration bouleverse la fonction du comédien, qui doit simultanément assumer la fonction du témoin et du conteur, en incarnant et en récitant au sein de la même pièce. Sa prestation passe de l'interprétation à la performance. Le souvenir surgit indifféremment dans la bouche de tel ou tel personnage, sans souci de vraisemblance psychologique, les personnages énoncent des faits intimes comme s'ils étaient extérieurs à eux-mêmes. Une telle écriture relève le défi de disposer une intrigue continue dans la bouche de personnages distincts,

⁹ Desrochers, Nadine. 1999, *op.cit.*, p.125.

¹⁰ David, Gilbert. 2002, *op.cit.*, p. 213.

dont les souvenirs devraient différer. L'action se construit, de souvenir en souvenir, en tirant profit des points de vue différents. Les frères Durant apparaissent dès lors comme une sorte de personnage à trois têtes, un seul et unique conteur à trois voix distinctes, susceptibles de s'unir dans le chant ou de s'affronter dans un duel verbal. La parole qui livre le souvenir semble ici affranchir l'écriture de tout souci de vraisemblance. Ce faisant, c'est le corps du comédien qui se désolidarise du corps du personnage, ce qui lance effectivement un défi aux interprètes.

2.3 *Le petit Köchel* : remémoration et interprétations

La mémoire à l'oeuvre dans la pièce de Normand Chaurette est pour le moins paradoxale. En effet, la réminiscence est totalement coupée de l'impression première, puisque ce sont quatre actrices qui miment les pensées et les paroles des soeurs Motherwell et Brunswick. La pièce nous offre le spectacle de mortes se rappelant leur passé par l'intermédiaire des comédiennes, autant que celui de femmes s'évertuant à reconstituer des souvenirs qui par définition leur échappent, puisqu'elles n'ont pas vécu la scène qu'il faut se rappeler.

CECILE : Ah? Le texte d'origine! Tu le connais, toi, le texte d'origine? Alors pourquoi ne pas nous l'apprendre? Nous t'écoutons, dis-nous le texte d'origine!

Coup de sonnette.

LILI : Aucune d'entre nous ne peut le dire avec certitude. Nous devons tâcher d'être fidèles pourtant à ce que nous savons de cette lamentable histoire. Du reste, ce que nous sommes en train de dire ressemble peut-être à ce qui aurait été inscrit dans le texte d'origine, je le crois, car on peut difficilement admettre qu'un enfant demande à être dévoré sans susciter chez ses mères une discorde abusive. Retour en si bémol¹¹.

Malgré l'extrême rigueur de Lili, qui ne manque pas de rappeler à ses compagnes qu'elles s'éloignent de la partition initiale, le texte de la cérémonie semble lui-même bien imprécis. En effet, on voit apparaître des paroles qui, selon toute vraisemblance, ne peuvent pas avoir été pensées ou prononcées le soir de la mort du fils – ce qui est

¹¹ Chaurette, Normand, *Le petit Köchel*, Arles, Actes Sud papiers, p.44.

pourtant la mission léguée par le fils avant de mourir¹². Plusieurs « strates » de texte se révèlent, qui attestent de l'évolution de la partition après la mort du fils. En effet, la mention de la mort des sœurs ne peut avoir été ajoutée que par la dernière des sœurs, avant de mourir à son tour, ou bien par les comédiennes elles-mêmes – ce qui est fort probable si l'on en juge par leur capacité d'improvisation. La comédienne qui joue Anne, par exemple, « malmène » à plusieurs reprises le texte en inventant ses propres néologismes. Elle a aussi tendance à se tromper de réplique, et à anticiper la suite de l'« action ». On voit clairement que la pièce de Normand Chaurette (la pièce externe) procède du heurt de deux types de mémoire, pour reprendre la terminologie de Bergson¹³ : la mémoire mécanique, celle du texte appris, se heurte à la mémoire des comédiennes qui connaissent déjà la fin de l'histoire, dont elles ont pris connaissance et qu'elles doivent réinventer chaque année, faute de texte précis¹⁴. Aucune des femmes sur scène ne joue un événement qu'elle a réellement connu. Le souvenir des mères est donc doublé, complété, corrigé par l'imagination des comédiennes. La mise en scène du souvenir est ici combat entre le texte et l'imagination.

Il n'est sans doute pas anodin que la comédienne incarnant Anne perde de vue la cohérence du texte. Elle est la seule interprète qui ne parvienne pas à respecter le dévoilement de l'histoire. Sans doute peut-on voir là une allusion au mode de

¹² « LILI : Nous devons dire les paroles exactes, nous devons nous souvenir en tous points de ce que nous avons pensé, ce que nous avons fait, les questions et les réponses, et nous mémoriserons cela, dans la fidélité de nos actes. », Chaurette, Normand, *ibid*, p.50.

¹³ « L'analyse bergsonienne de la mémoire commence par la sensation : un objet excite nos fibres sensibles ou sensorielles et s'y convertit en image consciente. La mémoire permettra ensuite de reproduire cette image, alors même que l'objet ne sera plus dans le champ de la perception.(...)Ayant ainsi défini l'interaction entre la perception et la reconnaissance, Bergson arrive à sa théorie des deux mémoires : l'une est la mémoire habitude où la répétition d'un fait arrive à la transformer en habitude, c'est le cas de la leçon répétée maintes fois et ainsi apprise par cœur; l'autre est la mémoire d'un fait particulier qui s'est imprimé du premier coup. Cette forme de mémoire enregistre « sous forme d'images souvenirs tous les événements de notre vie quotidien au fur et à mesure qu'ils se produisent ». Cette mémoire est assise dans le présent et ne regarde que l'avenir : c'est là une des rares allusions de Bergson à la mémoire imaginative quand il écrit : 'De ces deux mémoires, l'une imagine et l'autre répète. La première est spontanée et l'autre impersonnelle, et il analyse ainsi leur différence : la première 'met autant de caprice que de fidélité à conserver', la deuxième, 'conquise par l'effort, reste sous la dépendance de notre volonté' » in Tadié, Jean-Yves et Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*. Paris, Gallimard, p.56.

¹⁴ D'ailleurs, l'imprécision des comédiennes est aussi imputable au fait qu'elles ne jouent la pièce qu'une fois l'an.

fonctionnement du texte, offert au spectateur comme une énigme à résoudre. Mais ces « ratés » de la représentation de la pièce interne permettent aussi de glisser quelques informations supplémentaires aux spectateurs, de lui dévoiler que ce qu'il voit est du théâtre dans le théâtre. Le texte doit en effet contenir le texte représenté et le commentaire indiquant que la pièce donne à voir la représentation d'une « pièce » - ou, du moins, d'un rituel. Ces erreurs d'interprétation permettent également aux spectateurs de déduire une chronologie en identifiant les différentes « strates » de texte. Normand Chaurette laisse ainsi se dérouler le rituel éternel des sœurs Motherwell et Brunswick, tout en suggérant une chronologie externe aux faits qui se sont déroulés le soir du meurtre du fils. La juxtaposition de deux temporalités : celle « hors-temps » du rituel, et la succession des années et des fêtes de l'Halloween, permet ainsi de construire deux récits simultanés et parfaitement imbriqués. Dans *Le petit Köchel*, la mémoire est double, et l'entrelacs de ces deux mémoires rend la parole dynamique : le décalage entre les discours crée l'action en orchestrant le dévoilement des faits.

Chez Larry Tremblay, Normand Chaurette et Daniel Danis, l'exhibition de la mémoire s'avère un assemblage de mémoires distinctes peinant à se superposer les unes aux autres. Les décalages entre les différentes paroles permettent d'édifier l'intrigue – dans les trois cas, le dévoilement d'un fait traumatisant – tout en instaurant un jeu sur la reprise et la variation. D'ailleurs l'apparition de la musique ne fait que souligner l'exhibition de la mémoire volontaire – celle de la récitation du texte –, pratiquée autant par les personnages que par les comédiens eux-mêmes. Et au-delà de la mémoire volontaire, c'est bel et bien la mémoire auditive qui prime dans le travail de remémoration des personnages.

La mémoire auditive peut aider cette mémoire récitative, surtout quand il s'agit de poésie ou de musique; le rythme, l'harmonie aident à retrouver l'enchaînement naturel : « chaque note d'une mélodie apprise reste penchée sur la suivante pour en surveiller l'exécution. »¹⁵

¹⁵ Tadié, Jean-Yves et Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*. Paris, Gallimard, p.153. (à propos de Bergson)

Les « incongruités » dramatiques sont acceptées par le spectateur car elles ressemblent aux errements de sa propre mémoire, mais il s'agit aussi d'une façon de faire accéder le public à un mode de compréhension plus intuitif que rationnel. À partir du moment où les souvenirs se dissocient d'un corps particulier, la mémoire outrepassse le personnage, la remémoration s'affranchit des limites psychiques d'un individu donné et devient affaire de récitation, de répétition et d'interprétation. Si les trois dramaturges cités mettent en scène des personnages qui se remémorent, la question se pose : s'agit-il tant de « mimer » le fonctionnement de la mémoire humaine que d'offrir à la perception du spectateur un enchevêtrement de voix qu'il aura à démêler ? La mise en scène de ces voix implique la remise en cause d'un élément central du genre dramatique : le personnage. Dans les trois textes étudiés, le travail de remémoration, tel qu'il est donné à voir sur scène, a pour effet de gommer les limites traditionnelles du personnage dramatique. Les personnages spectraux qui se présentent sur scène se voient investis par des voix multiples qui les traversent, sans que ces voix leur soient réellement constitutives – de la même façon que les souvenirs qu'ils relatent les outrepassent. L'exhibition d'une mémoire non conforme aux attentes liées au personnage réaliste semble même laisser apparaître les comédiens eux-mêmes, spécialistes de la mémoire s'il en est. Dans *Le petit Köchel* en particulier, mais aussi d'une autre façon dans la pièce de Daniel Danis, les interprètes semblent se dissocier des personnages jusqu'à apparaître « tels quels » sur scène.

Cette nouvelle dramaturgie, qui s'appuie sur le potentiel théâtral de la mémoire humaine, semble se réapproprier un fond culturel ancien, présent dans la mémoire culturelle des spectateurs. La figure de l'enfant sacrifié, récurrente dans la production culturelle québécoise du vingtième siècle – que l'on songe aussi bien à *Aurore, l'enfant martyr* qu'à *Léolo* de Jean-Claude Lauzon – réapparaît toutefois dans des structures dramatiques qui ont tout du rituel.

CHAPITRE III

COMMÉMORATION ET NAISSANCE À LA PAROLE

Les souvenirs antérieurs aux personnages ou réinventés par eux retracent dans les trois pièces un événement violent qui a à voir avec la mort (mort de la mère de Jérémie, mort du Fils ou mort des parents Durant pendant l'orage). Paradoxalement, de la violence de ces morts procède une parole harmonieuse des personnages, qui confine au chant. Noéma acquiert la voix qui fera d'elle une chanteuse le jour même où ses parents sont foudroyés¹, les Mères entament un quatuor éternel qui trouve sa justification dans la dévoration du Fils. La mort de la mère de Jérémie permet d'introduire sur scène la parole raffinée de Princesse, qui complète, sur un mode éloquent et précieux, le portrait que Jérémie avait entrepris de lui-même. Le discours de Princesse peut être perçu comme un écho réaliste des paroles de la mère tout comme une voix intérieure de Jérémie, paradoxalement plus « humaine ». Il semble dès lors judicieux d'interroger ce double acte fondateur : au souvenir de la mort de l'être cher – fils ou parent – est associée la naissance à la parole.

2.1 *Le chant du Dire-Dire* : le chant des foudroyés

La pièce de Daniel Danis est traversée par la quête de la parole. Dès leur plus jeune âge, les enfants Durant sont enclins au mutisme. Il faut inventer la machine du Dire-Dire pour extraire d'eux quelques mots, de manière ludique, en leur promettant

¹ « ROCK: On peut quand même dire aussi que le début de son talent est apparu dans le Tonnerre et la mort des parents. » Danis, Daniel. 2000. *Le chant du Dire-Dire*, Paris, L'Arche, p.20-21.

une récompense. Mais leur voix est toujours menacée, toujours sur le point d'être effacée, détruite. Devenue chanteuse « dans le style country-gigué ou country-planant », Noéma part en tournée à la ville et en revient muette. La cassette qu'elle avait laissée à ses frères et sur laquelle était enregistrée sa voix, a été détruite lors d'une dispute entre les trois hommes. Il faut attendre les noces de Noéma avec le Tonnerre pour que son chant se fasse à nouveau entendre. William et Rock, eux aussi, sont à deux doigts de perdre la parole. William est frappé d'une paralysie du visage à cause d'une blessure au menton mal soignée. Lors d'une bagarre entre les deux frères, il inflige à Rock une blessure au cou, qui le laisse momentanément muet. Le « dessous de la voix » se fait d'ailleurs entendre dans la pièce, puisque certaines répliques doivent être prononcées sans le son de la voix. Lorsque Rock est dans l'impossibilité de parler, suite à sa dispute avec William, il communique par écrit et délègue sa parole à Fred Gilles, qui lit à voix haute le contenu de ses messages. La parole des frères Durant circule d'une bouche à l'autre, connaît des variations d'intensité. Elle semble lutter en permanence contre le risque du silence.

Dans *Le chant du Dire-Dire*, la parole n'est pas d'emblée affectée au corps des personnages. Chacun d'entre eux lutte pour se l'approprier, mais elle semble cependant leur rester extérieure. Le monologue de Rock intitulé *Les eaux fortes de la nuit* est tout entier consacré à ce sentiment d'extériorité par rapport à sa propre voix :

Qui pleure avec ce gouffre dans la voix? C'est creux, creux, la
peine de ces pleurs-là (...)
Cette nuit, je viens de l'entendre encore. J'ai pris le temps de
l'écouter, sans m'inquiéter et surtout sans bouger pour laisser
continuer les sons. C'est moi, c'est moi qui pleure! C'est ma voix.
Que pleure-t-elle? Pour l'instant, je n'ai pas le temps de consoler
cette voix-là.

Il est frappant de noter que le personnage de Noéma, qui incarnait la voix dans la fratrie, se caractérise par sa transparence : ses frères regardent ses radiographies et voient passer les nuages à travers « son corps ». Le corps de Noéma est un espace translucide, traversé par les nuages, traversé par une voix. Tout se passe comme si, en plus de nous faire entendre le chant de la fratrie Durant, Daniel Danis s'attachait à faire entendre les silences entre les mots, et au sens large, le silence duquel procède

toute parole. Il faut ici rappeler la situation d'énonciation paradoxale qui est celle du Dire-Dire : ce sont des spectres qui parlent.

Cette convention, dans ce qu'elle a de plus artificiel, ne fait que donner plus de poids à cette parole, comme si l'avéré dépendait ici de la difficulté d'élocution, et que son caractère exceptionnel, voire extraordinaire, en renforçait la crédibilité. (...) Si les auteurs contemporains semblent privilégier les personnages de fous et de morts, c'est que ce type de personnage, n'ayant plus d'ancrage dans la réalité, n'a aucunement besoin d'être déterminé par des paramètres référentiels réalistes. Ainsi, leur parole devient entièrement libre, puisque cautionnée par le fantastique.²

Cette parole surnaturelle se répartit entre les trois frères Durant pour finalement se résorber en une polyphonie qui s'achève dans le « silence du silence ». L'inconsistance des spectres permet de rendre visible le souffle qui anime les personnages. La prise de parole est circulation du souffle dans les chairs, elle est un « premier cri » reconduit tout au long de la pièce. Il ne va pas de soi que ces personnages théâtraux parlent. Ils se battent de haute lutte pour maintenir leur existence scénique³.

La bouche porte l'espoir de la parole, et elle apparaît comme un organe crucial dans la mesure où c'est à elle que sont consacrées la première et la dernière phrase de la pièce (« Doucement il ont ouvert la bouche » et « Brusquement, ils se sont coupés la langue »). Si la cérémonie théâtrale grecque était essentiellement optique – le *theatron* étant le lieu d'où l'on voit et où l'on a des visions⁴ – la cérémonie inaugurée par les frères Durant a tout de l'événement sonore. La bouche des personnages revêt de plus une grande importance dans *Le chant du Dire-Dire* car elle est sans cesse menacée d'être close ou mutilée. Ces bouches trouvent un relais scénique sous la forme du Dire-Dire, objet magique qui affranchit les trois frères du mutisme. La bouche semble exhibée comme une sorte de masque, le signe d'une réalité dépassant la condition humaine, comme un orifice directement branché sur des forces cosmiques toutes-puissantes :

² Desrochers, Nadine. 2001. « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, université d'Ottawa, p. 237.

³ Les personnages de Daniel Danis questionnent ainsi l'existence du personnage théâtral occidental, qui se définit essentiellement par la parole, par opposition à d'autres traditions théâtrales, comme celle du Japon, où le silence est au moins aussi important, sinon plus, que les mots prononcés.

⁴ Surgers, Anne. 2000. *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, p.15.

Les éclairs ouvrent le chemin du chaos. Le tonnerre est là, debout,
au fond de la terre, les deux pieds dans la savane. Nos bouches
sont devenues des cieux par où vont sortir nos colères.⁵

Le chant entonné par les frères Durant plonge ses racines dans le merveilleux. Il naît du contact avec les forces de la Nature. La bouche des personnages apparaît donc dans ce texte comme un point de contact entre l'humain et les forces cosmiques, et, au-delà, entre les vivants et les morts. La parole qui emprunte ces bouches dépasse dès lors la mémoire individuelle, elle se fait mémoire du cosmos. Sous l'action du Dire-Dire, la parole s'échappe de la bouche des foudroyés, puis enfle en un chant qui se fait tonnerre et lance un pont entre ciel et terre. Le mariage de la parole, du chant et de la foudre dit ici les prétentions magiques de la parole théâtrale.

2.2 *Les mains bleues* : voix intérieures

On a pu voir que la parole de Jérémie se dédouble et se partage entre Jérémie et Princesse. Mais à cette scission s'ajoute un autre dédoublement au sein même du discours de Jérémie. En effet, la culpabilité du personnage se fait entendre par l'intermédiaire d'une voix qui commente ses propres propos.

Est-ce que je le demande/ oui demande/ un effort vas-y
demande/ est-ce que je vais bien aujourd'hui/ vas-tu bien tas / tas
de/ tas de vase/ oui très bien/ je continue/ félicitations/ la vie
c'est fait pour ça/ continuer⁶

Cette voix, qui pousse Jérémie à se dévaloriser, est aussi celle qui l'oblige à parler. C'est ainsi que l'autoportrait se dévoile au spectateur, par « repentirs » successifs. Jérémie produit de plus un discours éclaté dans lequel sont rapportées les paroles de sa mère, ainsi que « ses » propres voix, sans que le changement de locuteur soit toujours clair à la première écoute. La mémoire de Jérémie apparaît comme un ensemble de traces sonores, Jérémie rapporte en effet les phrases qui ont été dites dans la situation, il cite les paroles qui ont été prononcées. Jamais il ne conte son histoire sous la forme d'un récit synthétique, encore moins d'un récit au passé.

⁵ Danis, Daniel, *op. cit.*, p.79.

⁶ Tremblay, Larry. 1998. *Les mains bleues*, Carnières-Morlanxeltz, Lansmann, p.9.

L'acteur qui interprète Jérémie se fait donc le porteur des voix qui hantent la mémoire de Jérémie – et particulièrement la voix de la mère, qui a contraint son fils à tuer les petits de Princesse. La voix maternelle envahit Jérémie au moment où il se prépare à mourir. Cette voix était également celle qui lui avait donné l'ordre de tuer les chiots. Le discours de la mère est particulièrement mortifère. Il prend en charge toute la haine de soi et la culpabilité de Jérémie. La parole de la mère est celle de la menace, du chantage affectif et de la perversion des valeurs⁷.

La parole de Jérémie, quant à elle s'énonce en luttant contre le mutisme. Tout en lui aspire au silence, mais une force le pousse à parler. Des paroles contradictoires s'échappent de lui

JÉRÉMIE : Mords ta langue/ parle plus/ dors/ dors-tu/ ta face un sac de papier/ je vais le déchirer/ raconte ce que tu fais pour t'endormir/ je fais le mal/ le mal le plus laid/ une touffe bleue de mal/ une coulée de mal/ raconte encore/ je compte des moutons de malheur/ raconte encore/ t'as peur tas d'étrons/ t'as peur collection d'ordures/ ton arbre tremble dans la pluie/ raconte ou je t'arrache la tête⁸

Jérémie parle cependant par bribes jusqu'à l'apparition de Princesse, qui monopolise alors la parole et tient un discours aussi éloquent que les propos de Jérémie sont confus. L'entrée en scène de Princesse dans l'espace mental de Jérémie correspond au silence définitif du personnage. Les pensées de Jérémie prennent alors corps sous la forme d'une chienne, qui dévoile sans complexe l'étendue de la culpabilité de l'enfant. La parole de Jérémie a ceci de paradoxal qu'elle trouve comme dernier refuge le corps de l'animal avant la mort du personnage.

La parole investit le corps de l'animal à la fin de la pièce, mais on peut estimer que dès le début, la parole de Jérémie est affectée d'un certain rapport à l'animalité. En effet, le personnage est décrit dans la liste des personnages comme un homme présentant une malformation du visage. Lorsque Jérémie se décrit lui-même, il se présente comme un monstre, un enfant ayant à la naissance une moustache sur le

⁷ La mère compare en effet Jérémie à un ange au moment où il tue les petits de Princesse.

⁸ Tremblay, Larry, *ibid*, p.12.

bord des lèvres et une autre moustache sous le menton. Jérémie se recompose un visage en se faisant naître sous les traits d'un chiot. Cet « autoportrait » en dit autant sur l'amour qu'il portait à Princesse que sur la honte d'inspirer le dégoût à sa propre mère, du fait de sa laideur. La bouche de Jérémie se voit associée au dégoût et à la haine de soi :

JÉRÉMIE : Dors tu m'énerves/ ta bouche un trou/ je vais le boucher/ avec mes poings/ du foin de la terre/ je vais pisser dessus⁹

La parole de Jérémie s'énonce, malgré la tentation de clore la bouche déformée qui semble faire sortir Jérémie de l'humanité – la malformation de la bouche trouvant son pendant symbolique dans les difficultés d'élocution du personnage. La pièce de Larry Tremblay semble ainsi décrire une trajectoire oscillant entre vie et mort, entre parole et silence, selon une structure toujours susceptible de se retourner : les deux extrémités de la vie se rejoignent, et l'on ne sait plus si c'est la naissance ou la mort qui donne véritablement vie à Jérémie : lorsque Jérémie se pend, à la fin de la pièce, sa malformation disparaît et porte la promesse paradoxale d'une parole humaine – d'une naissance à la parole?

2.3 *Le petit Köchel* : la voix des mères

Chaque soir de l'Halloween, les mères perpétuent le souvenir du fils dans un rituel qui s'apparente à l'eucharistie. Les quatre femmes remplacent le corps du fils par une page du *Petit Köchel*, qui, en brûlant, se substitue à la chair du fils. Mais ce qu'elles répètent également, ce sont les paroles mêmes du fils.

Nous devons dire les paroles exactes, nous devons nous souvenir en tous points de ce que nous avons pensé, et ce que nous avons fait, les questions et les réponses, et nous mémoriserons cela, dans la fidélité de nos actes.¹⁰

Après la dévoration du Fils, les bouches des mères s'unissent pour répéter ses dernières paroles. A travers le geste anthropophagique, c'est en quelque sorte la voix

⁹ Tremblay, Larry, *ibid.*, p.14.

¹⁰ Chaurette, Normand. 2000. *Le petit Köchel*, Arles, Actes Sud papiers, p.50.

du fils qui est rendue à ses mères. La parole du fils se transmet ainsi aux quatre femmes, puis aux comédiennes qui leur font suite. Les mères ont écouté, ont incarné puis font entendre la parole du fils, dont elles sont les dépositaires. En mangeant le corps de leur fils, elles sont devenues sa voix. Ce passage de la parole de corps à corps, de chair à chair rend visible le travail de la voix des autres dans toute voix. Comme si cet étrange rituel rendait visible le fait que la voix des autres est à l'œuvre dans tout parole individuelle. Il y a de plus dans cette pièce un effet de boucle saisissant, car le corps du fils retourne au ventre de la mère, cette fois sur le mode de la digestion, et non plus de la gestation. C'est la double signification de la bouche qui est ici soulignée : à la fois organe de la parole articulée et organe de la manducation, la bouche s'offre comme point d'articulation entre raffinement de la langue et barbarie, entre humanité et inhumanité. Bien plus, la bouche des mères se présente comme le lieu même de la transsubstantiation symbolique qui transforme la chair en parole, le corps du fils en partition sonore.

On notera que la bouche occupe une place prépondérante dans chacune de ces pièces. La bouche témoigne de la circulation de la parole dans les chairs, mais elle aussi la trace de l'animalité, comme le rappelle le face-à-face entre Jérémie et Princesse. Chez Daniel Danis, en plus d'être dédoublée par le Dire-Dire, elle revêt un caractère surnaturel car elle permet le contact avec les forces de la Nature. Chez Normand Chaurette, l'organe de la manducation se mue en un lieu de conversion du biologique en symbolique. Elle s'impose dans les trois textes comme l'espace d'un combat entre la parole et le silence, entre l'humanité et ce qui l'excède – animalité, inhumanité ou forces cosmiques. Alors que le corps des personnages est affecté, dans ces trois pièces, d'une sorte d'irréalité, l'organe qui subsiste est la bouche – en l'occurrence les bouches des comédiens. Ces bouches s'unissent pour tisser un récit fait de reprises qui, tout en trouvant une justification dramatique dans les errements de la mémoire, apparaissent comme autant de refrains faisant paradoxalement avancer l'action. Les pièces de Daniel Danis, Normand Chaurette et Larry Tremblay peuvent en effet être rapprochées des chansons narratives, telles que les ballades et complaintes, dont la trame se déploie en dépit des refrains et des pauses musicales. Les comédiens qui prennent en charge ces textes narratifs et poétiques sous les traits

de personnages essentiellement définis par leurs bouches, semblent dès lors devenir des chantres, et par certains aspects des sortes de chamanes assurant la médiation entre le public et un espace-temps de l'ordre du surnaturel ou du sacré (*Les mains bleues* mettent en scène un personnage au moment de sa mort, *Le petit Köchel* se déroule dans le hors-temps du rituel, et les frères Durant fusionnent avec la Nature dans une polyphonie finale). Si les limites du personnage réalistes sont estompées, c'est bel et bien pour faire parler ce qu'on pourrait appeler, à la manière de Victor Hugo, une « bouche d'ombre » directement reliée à l'au-delà, au cosmos, en un mot, à l'âme du monde. Les comédiens doivent dès lors investir un rôle qui enfonce les frontières de l'interprétation psychologique ; il s'agit pour eux d'incarner des « chanteurs », des passeurs entre deux mondes, directement tournés vers une communauté qu'ils initient à leurs secrets.

CHAPITRE IV

MÉMOIRE, PAROLE ET COMMUNAUTÉ : UN CHANT COMMUN?

Le nouveau théâtre québécois s'avère moins « intime » qu'il n'y paraît. Puisque la langue est son premier matériau, cette dramaturgie appelle nécessairement une réflexion sur la communication et le lien à la collectivité.

4.1 *Le petit Köchel* : la loi de l'euphonie

La pièce de Normand Chaurette échappe presque à la sphère du visible, pour devenir un pur événement musical. La pièce est d'ailleurs encadrée par la reprise d'une même réplique dite successivement par Lili et Cécile : tour à tour, elles s'adressent aux assiettes pour déplorer que la maison soit devenue silencieuse. La « sonnette sonore » semble donc d'autant plus stridente qu'elle retentit dans le silence. Cette sonnette scande la progression des Mères dans la partition fixée par le Fils. Cependant, le déroulement de cette partition ne va pas de soi. Le texte de Normand Chaurette procède par avancées et par à-coups, puisque les comédiennes improvisent parfois sur le texte et qu'il faut les ramener à la partition initiale. Les erreurs des comédiennes donnent lieu à autant de corrections de Lili, qui assume pour ainsi dire le rôle du souffleur. Puisqu'elle maîtrise parfaitement le texte, elle le dicte aux autres interprètes lorsqu'elles l'ont oublié.

CÉCILE : Il faut tout éteindre. Tu vois bien que la lumière les attire.

LILI, *lointaine* : Non... ce n'est pas cela.

LILI : Retour en si bémol. Ce que tu avais dit tout d'abord.

CÉCILE : Pense à l'odeur qui s'insinue jusque sur le perron.

LILI : Ce que tu avais dit, en premier lieu.

CÉCILE, essayant de se rappeler : Je ne veux pas qu'on ouvre.

LILI : Non. Avant cela.
 CECILE : As-tu reculé l'heure?
 LILI : Retour en si bémol
 CECILE : Es-tu sûre que ce sont les paroles de notre fils?
 LILI : Ecoute, on sonne. Qu'est-ce que tu dis?
 CECILE, se souvenant : Mon Dieu que notre sonnette est sonore!
 LILI : Oui!¹

Les trous de mémoire des comédiennes sont systématiquement sanctionnés par la même remarque de Lili : « retour en si bémol ». A l'intérieur de la fable, cette phrase trouve sa justification dans le fait que les sœurs Motherwell et Brunswick sont interprètes et musicologues. Mais ce « retour en si bémol » signale aussi que le dialogue doit se maintenir dans une tonalité dominante. Il s'agit de rester dans les mêmes harmoniques que la note choisie au départ, en l'occurrence, le si bémol. Lili, en rappelant à l'ordre les contrevenantes, indique que les quatre femmes doivent respecter l'euphonie au sein du groupe. Toute tentative visant à échapper au quatuor se voit réprimée par la même phrase. L'euphonie est ici une contrainte, un principe d'ordre imposé par le fils, et relayé par Lili. La communauté des sœurs, réunie autour du souvenir du fils, doit préserver l'ordre, l'harmonie, comme si les quatre femmes parlaient d'une même voix – celle du fils. La tonalité musicale est le garant de l'unité du groupe.

La construction dramatique de la pièce de Normand Chaurette est fondée sur la répétition de pans entiers de textes. Par exemple, le segment :

ANNE : Cette odeur insupportable fait qu'on hésite à respirer plus d'une fois la minute.
 LILI : Nous allons y remédier.
 ANNE : On dirait des restes de viande. Cela heurte physiquement nos poumons.
 LILI : Nous allons y remédier
 ANNE : Donc il a parlé? Il n'était pas trop tôt. Le silence indu chez les être humains me donne le frisson.
 LILI : Le silence n'afflige pas que les êtres humains
 ANNE : Vrai.
 LILI : Même les choses gardent indûment le silence
 ANNE : Vrai.

¹ Chaurette, Normand. 2000. *Le petit Köchel*, Arles, Actes Sud papiers, p.11-12.

est présent aux pages 16 et 19, dans la bouche des mêmes personnages, mais intégré à des dialogues différents. On peut certes trouver une explication vraisemblable à ces répétitions en invoquant l'« errance » des comédiennes dans une partition qui leur échappe, mais ces répétitions à l'identique créent une structure sonore qu'il n'est pas exagéré de comparer à la musique, dans le contexte d'un texte truffé de références à Mozart. C'est ici la mémoire auditive du spectateur qui est sollicitée, car les paroles prononcées sont rigoureusement les mêmes, même si elles s'agrègent à d'autres répliques. Le texte de Normand Chaurette se caractérise donc par la reprise de séquences que l'on peut qualifier de musicales, car elles font entendre la langue, les sonorités des mots, sans ajouter de nouvelles informations à ce qui a été dit précédemment. Ces reprises n'apportent rien à l'élucidation du mystère planant sur cet étrange rituel – au contraire, elles vont à l'encontre de la progression dramatique et des attentes du spectateur qui cherche à comprendre l'histoire... – mais donnent une unité sonore aux propos des quatre femmes, tout en plongeant le spectateur dans la temporalité à laquelle les comédiennes sont soumises – celle de la répétition incessante. Le texte développe donc des variations sur un même thème, et crée ainsi un réseau d'échos sonores, sans aucune visée informative. La répétition de répliques permet ainsi de créer le sentiment de la temporalité chez le spectateur.

4.2 *Les mains bleues* : la musique de la rédemption

Princesse fait entendre deux fois de suite la même séquence musicale à Jérémie. La mère et l'enfant partagent leurs émotions grâce à ce morceau, sans avoir à passer par les mots. Cette séquence met en abyme toute la construction dramatique du texte de Larry Tremblay : un même thème musical suscite deux émotions contraires à deux moments différents. C'est la possibilité du changement, de la conversion qui est démontrée dans ce passage. Or la pièce *Les mains bleues* se fonde sur la reprise et le renversement. On observe en effet de multiples échos qui fonctionnent comme autant de reflets inversés entre le début et la fin de la pièce, et qui permettent à Jérémie, sur la scène du fantasme, de « convertir » le souvenir de ses souffrances en joie, mais aussi de recevoir une punition, au moment même où il

semble se défaire de sa culpabilité. Ce jeu de répétition et de renversement est perceptible au cœur du texte :

JÉRÉMIE : J'ai fait quoi pour l'amour du Christ
 Pour mettre au monde un enfant pareil
 On n'a rien fait
 Est-ce qu'on a fait quelque chose
 Non on n'a rien fait rien fait rien fait
 Le calvaire l'effronté l'enfant de chienne
 Jérémie qu'est-ce que t'as fait à mon chandail
 Mon chandail de laine mon chandail de laine
 Tu le savais je l'ai répété des centaines de fois
 Le seul souvenir que j'ai de ma mère
 Le seul mon p'tit christ le seul
 Plein de sang d'affaires de chienne
 Mon christ mon calvaire²

On voit dans cet extrait que la reprise lie une réplique de la mère et la réponse de Jérémie, grâce à la répétition du verbe faire. Le nom Christ est cité deux fois, dans deux acceptions opposées : au nom divin succède l'insulte. L'expression « l'enfant de chienne³ », qui est une insulte dans la bouche de la mère, renvoie à l'amour filial que Jérémie éprouve pour Princesse (on découvre ensuite, à la page 44, que Princesse s'est d'abord sentie la fille de Jérémie avant de devenir sa mère). Le travail sur l'écho est également perceptible à l'échelle de l'œuvre entière. Par exemple, la nudité de Jérémie, qui est l'objet de railleries à sa naissance

JÉRÉMIE : voilà madame/on la dépose sur votre ventre/une grenouille/vous avez vu sa queue/ un ver/un spaghetti/mange ça va grossir⁴

est traitée avec bienveillance par Princesse :

PRINCESSE : T'es gêné de te montrer nu devant une chienne?
 Qu'est-ce que tu t'imagines? Que j'ai une âme? Que j'ai un œil sur les petites quéquettes. Quel âge as-tu?
 JÉRÉMIE : 36 ou 37, je ne sais plus.
 PRINCESSE : Tu es encore un enfant et tu es déjà rempli de honte. Est-ce que ta quéquette grossit des fois?
 JÉRÉMIE : Quand j'ai mal (*Princesse rit de bon coeur*)⁵

² Tremblay, Larry. 1998. *Les mains bleues*, Carnières-Morlanxhelz, Lansmann, p.22.

³ Tremblay, Larry, *ibid*, p.22..

⁴ Tremblay, Larry, *ibid*, p.10.

⁵ Tremblay, Larry, *ibid*, p.38.

La pièce tout entière peut être lue comme la tentative pour Jérémie de revivre sa première rencontre avec Princesse : alors qu'il était désespéré, la chienne lui est apparue et a changé sa vie. A l'heure où Jérémie se prépare à mourir, il espère une autre visite salvatrice de Princesse. Le fantôme de Princesse lui apparaît et joue le rôle d'une mère, mais c'est tout autant la mère de Jérémie qui lui apparaît sous les traits de la chienne. Elle reprend scrupuleusement le rituel du lait, du biscuit et de la toilette avant de se coucher, mais cette fois il s'agit plutôt d'une toilette mortuaire, car Princesse refuse de pardonner. La musique accompagne ce mouvement d'infini retournement de la signification : la même musique peut dire tout et son contraire. A l'inverse du signe linguistique, attaché de manière permanente à une signification, la musique est un signe vide. Tout dépend de l'écoute qu'on lui porte. Telle est la leçon de Princesse.

4.3 *Le chant du Dire-Dire* : euphonie et cacophonie

L

Dans le texte de Daniel Danis, le chant relie les quatre membres d'une même fratrie. La communauté des frères Durant, baptisée par eux « la société d'amour Durant » se retrouve autour de ce chant commun pour faire face à la société qui les persécute. La pièce commence et s'achève par un rituel qui met en jeu la vue, la parole et l'ouïe. Les trois premières répliques, ainsi que les trois dernières phrases de la pièce sont dites à l'unisson par les trois frères. L'unité des corps et l'euphonie président donc à l'instauration de ce rituel. La superposition des voix trouve sa justification dans le projet de rester toujours « soudés » les uns aux autres, selon le souhait de leur mère. Hormis le rituel de début et de fin de pièce, les trois frères ne parlent ensemble qu'à deux reprises : lors de la séquence intitulée « Et... » et dans la partie finale, « Le château de la savane ». Dans ces deux scènes, Noéma se joint à eux, pour rythmer les répliques de ses incantations. Les moments d'euphonie correspondent aux deux moments où Noéma est au plus près des forces naturelles : dans la partie « et... », elle s'illumine et chante en pleine nuit, pour accompagner le bruit du tonnerre. La seconde fois, l'orage déferle et Noéma épouse le tonnerre au moment où la fratrie s'autodétruit dans un feu d'artifice final. Dans les moments

d'euphonie, les voix des frères se superposent, ou bien, contrairement aux autres scènes, la séquence ne commence pas par le prénom de celui qui parle, mais par le « et » de Noéma, ou encore par un « ils » collectif. Le chant du Dire-dire prend naissance à l'occasion des retrouvailles des frères avec leur sœur.

Les moments d'euphonie sont rares dans cette fratrie, et c'est plus souvent la cacophonie qui règne, au gré des disputes des frères. Il y a cacophonie dès qu'une voix manque dans le chœur de la « société d'amour Durant », et paradoxalement, alors que la fratrie ne cesse de répéter qu'elle veut être soudée, elle exclut systématiquement un de ses membres. Noéma est mise à l'écart de la fratrie puisqu'elle devient aphasique suite à une agression. Le silence de Noéma, c'est le risque de l'extinction du chant : Noéma est en quelque sorte la voix de la famille. D'ailleurs quand elle est hospitalisée suite à l'orage qui a tué les parents, les frères pensent qu'on leur a volé leur sœur, leur voix. Un peu plus tard, c'est Rock qui est exclu du chant, à cause de la dispute avec William, qui a failli lui détruire les cordes vocales. Notons que cette fratrie est une famille composée d'enfants adoptés. Aucun n'est l'enfant biologique du couple Durant et donc aucun n'est le frère biologique de l'autre. Il n'y a aucun lien charnel entre ces quatre marginaux, considérés comme des attardés depuis que la foudre a frappé leur maison. Le seul lien véritable entre eux, c'est le lien de la parole partagée grâce au Dire-Dire, le lien de la voix et du chant commun. Dans la pièce de Daniel Danis, le lien à la communauté est explicitement contenu dans la mise en commun du chant et de la mélodie. Ce lien affectif, cette appartenance commune est contenue dans la voix de la sœur, que les frères ont enregistrée pour la sauvegarder, et qu'ils craignent de ne plus jamais retrouver :

Je vais encore louer des appareils parce qu'après tes départs, on finit par l'oublier ta voix. Là, on se fera des réserves pour ne plus te perdre.⁶

En effet, avant le départ de Noéma, les frères avaient enregistré la voix de Noéma sur une cassette qu'ils ont détruite lors d'une bagarre – dans un moment de cacophonie. Le magnétophone matérialise le souvenir sonore, et la cassette broyée signifie de manière explicite la disparition de cette trace auditive, sa fragilité, sa précarité.

⁶ Danis, Daniel. 2000. *Le chant du Dire-Dire*, Paris, L'Arche., p.28.

Sauvegarder le lien collectif, dans la pièce de Daniel Danis, c'est entretenir la mémoire d'un son commun, d'une tonalité, d'une voix, bien plus que d'une parole. Le lien à l'autre au sein de la communauté passe donc par une adhésion à une mélodie commune, à laquelle chacun doit participer.

Dans les trois pièces étudiées, la répétition du sacrifice sur le mode du rituel libérateur prend la forme d'un chant à l'unisson, d'une mélodie aussi belle et harmonieuse que possible. Cette musique commune connaît ses ratés, mais l'unité est maintenue en vue du pardon (*Les mains bleues*), de l'expiation de la faute première (*Le petit Köchel*) ou de la reconstitution de la cellule familiale (*Le chant du Dire-Dire*). Il s'agit dans les trois cas de conquérir une forme d'« intégrité » (restitution d'une intégrité physique pour Jérémie, fusion dans le grand Tout cosmique pour les frères Durant, ou entrée du Fils dans l'éternité). L'événement sonore mis en œuvre par chacun de ces dramaturges semble avoir pour objectif la disparition de la douleur physique. En effet, dans ces pièces, la parole traverse les corps en leur imprimant sa violence, elle « force » fondamentalement des corps muets à s'exprimer. La musicalité de la langue est une échappatoire à cette violence. Elle dissipe la douleur physique et offre la possibilité de la communion. Le soulagement de la souffrance est permis grâce à une langue esthétisée qui s'émancipe de l'ordre de la communication pour accéder à un statut musical. Le chant agence les signifiants de la langue maternelle pour en souligner la musicalité. La parole sort ainsi de la pure communication, associée dans ces trois textes aux conflits et à la douleur. Ces pièces contemporaines se voient ainsi traversées par un fantasme de purification qui place l'acte artistique, en l'occurrence le chant poétique, au cœur de la réconciliation de la communauté. Cette dimension « politique », au sens propre, est sans doute plus frappante dans le texte de Daniel Danis. Chez Normand Chaurette, l'union euphonique se présente comme une malédiction à laquelle les protagonistes voudraient se soustraire. L'union de Jérémie et Princesse dans un instant de partage musical donne aussi son modèle à une dramaturgie qui appelle le spectateur à participer à l'acte théâtral sur un mode affectif, et non uniquement rationnel. Dans ces trois pièces, la mise en partage de la mélodie semble fournir à l'acte théâtral son modèle : celui d'une rencontre esthétique instaurant la concorde autour d'un rapport apaisé à la langue maternelle.

CHAPITRE V

DE LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE À *CHANSON DE TOILE*

5.1 Questions de réception

La critique théâtrale québécoise rapproche fréquemment les nouveaux textes dramatiques québécois des écritures théâtrales françaises. De fait, la confrontation de ces deux dramaturgies fait apparaître de nombreuses similitudes, que Nadine Desrochers a mises à jour dans son mémoire de doctorat consacré au récit dans la dramaturgie contemporaine¹. Daniel Danis est souvent considéré comme « le plus français des dramaturges québécois » et le succès de Normand Chaurette au Québec doit beaucoup à l'accueil que ses pièces ont reçu au Festival d'Avignon. On observe, en parcourant les articles consacrés à Daniel Danis dans la littérature critique québécoise, que cet auteur est souvent invoqué pour signaler l'entrée de la dramaturgie québécoise dans la modernité. Tout se passe comme si ces textes permettaient de rattraper le retard historique du Québec, imputé à l'isolement de la communauté francophone et aux limitations imposées par l'église catholique². Si l'on en croit Gilbert David³, la dramaturgie québécoise aurait rattrapé le « train de l'histoire », en sautant l'étape des avant-gardes européennes du début du vingtième

¹ Desrochers, Nadine. 2001. « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 410 p.

² Suite au scandale entourant la représentation du *Tartuffe* de Molière par le gouverneur Frontenac, Monseigneur de Saint-Vallier condamna en 1694 le texte de Molière, ainsi que toutes les comédies et les gens de théâtre. Le théâtre, qui relevait dorénavant de l'autorité religieuse, subit un discrédit qui ne se résorba que tardivement, et qui entrava l'essor d'une dramaturgie propre à la communauté francophone du Canada.

³ David, Gilbert. 2002. « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis ». In *L'avenir d'une crise*, sous la dir. de Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, Études théâtrales, n° 15-16, p. 205.

siècle. Les travaux de Jean-Pierre Sarrazac sont régulièrement cités pour souligner cette convergence entre les préoccupations des dramaturges québécois et français. Des outils tels que la narrativité, la psalmodie ou le soliloque parsèment tous les écrits théoriques québécois et concourent à consacrer la modernité de la dramaturgie québécoise contemporaine. Je dois reconnaître que cette orientation actuelle du discours critique québécois a quelque peu faussé ma perception. Il m'a donc été nécessaire, au cours de la rédaction de ce mémoire théorique, de me questionner sur ma propre réception de la nouvelle dramaturgie québécoise.

Mon premier contact avec cette dramaturgie a été exclusivement écrit. J'ai découvert par hasard *Stabat Mater III* de Normand Chaurette dans une librairie parisienne, et je dois avouer que j'ai lu cette pièce *comme si elle avait été écrite par un auteur français* – réception accentuée par le fait que ce texte est publié chez Actes-Sud papiers. Mon intérêt d'étudiante en études théâtrales a été piqué par cette écriture proprement « inouïe ». J'ai d'emblée adopté un rapport très « conceptuel » aux textes de Normand Chaurette, de Daniel Danis et de Larry Tremblay, sur lesquels j'ai transposé les grilles d'analyse que j'avais acquises dans des départements d'études théâtrales français. Mon rapport à ces pièces s'est modifié à mesure que ma connaissance du Québec et de ses productions culturelles s'améliorait. Je me suis aperçue que ces pièces me touchaient de manière profonde, alors que je croyais entretenir avec elle un rapport tout intellectuel. Ma recherche a consisté à mettre à jour des points communs entre *Le chant du Dire-Dire*, *Le petit Köchel* et *Les mains bleues*, mais aussi à mettre le doigt sur ce qui m'avait touchée dans ces trois textes. J'ai peu à peu mis au jour la problématique de la parole empêchée et du chant, qu'il m'a fallu formuler de manière rationnelle alors que je l'avais perçue intuitivement dans ces trois textes.

Pendant la période de rédaction de ce mémoire, j'ai eu constamment à cœur de me méfier des attraits de l'« exotisme » – pour une française – de la langue française parlée en Amérique du Nord. J'ai aussi fait l'effort de ne pas considérer ces

textes comme des textes « pouvant être écrits en France »⁴ - surtout lorsque toute référence au français québécois était gommée, comme dans les textes de Normand Chaurette, par exemple. Or, alors même que la critique québécoise tend vers la dramaturgie française pour faire reconnaître les qualités de la dramaturgie québécoise contemporaine, il me semble important de rappeler que ces textes, quoique consacrés à la mémoire intime et individuelle, portent la marque de leur culture d'origine. Au risque de sembler obsédée par le thème de « l'identité québécoise », « topos » de la littérature québécoise que les critiques actuels préfèrent délaisser au profit d'outils plus techniques, au risque de me situer complètement à contre-courant des tendances actuelles des études théâtrales québécoises, je souhaite considérer ces trois pièces comme le reflet d'une réflexion sur le lien à la communauté. Cet angle d'approche me semble en effet nécessaire pour replacer la dramaturgie québécoise contemporaine dans l'histoire théâtrale et culturelle québécoise.

Le noyau des trois pièces que j'ai analysées dans mon mémoire théorique me semble être la quête de la parole, et la sublimation du mutisme dans le chant. Ces thèmes, liés aux particularités de la communauté québécoise, touchent à l'universel et ont su rejoindre mes préoccupations personnelles. Ces trois pièces rédigées par des hommes québécois, ont rejoint mon univers de femme française et m'ont aidée à mettre à jour une problématique que j'ai à mon tour développée dans mon propre texte : celle de l'empêchement de la parole féminine.

5.2 La genèse de *Chanson de toile*

Chanson de toile est un texte à mi-chemin entre le théâtre et la chanson, le récit et la poésie, faisant écho à sa manière aux textes québécois que j'ai lus et étudiés

⁴ La réception française de la pièce « E » de Daniel Danis, montée à l'automne 2004 au Théâtre de la Colline, m'a éclairée sur mon propre regard. En effet, la presse française a surtout relevé dans le travail de Danis les effets formels et l'exotisme d'une langue pétrie d'archaïsmes. Le fait que la pièce retrace l'épopée d'un peuple menacé de perdre sa langue n'a que très peu éveillé l'attention des critiques français. Du point de vue français, le travail poétique de cet auteur peut facilement être considéré comme un pur formalisme coupé de toutes racines culturelles. Il me semble important de me situer par rapport à ces filtres culturels.

pendant ma scolarité de maîtrise. Ce texte emprunte sa forme aux « récits de vie » si fréquents dans la dramaturgie québécoise contemporaine. Cependant les chansons narratives, comme la ballade ou la complainte, m'ont également beaucoup influencée pendant la gestation de ce texte. Les chansons de toile étaient des chansons populaires, dont on suppose qu'elles étaient chantées par les femmes, au Moyen âge, tandis qu'elles cousaient ou filaient. Certaines chansons de toile ont été insérées dans des romans du XIII^e siècle, à une époque où elles étaient passées de mode. Les chansons de toile sont ainsi devenues un motif romanesque à part entière.⁵ Les chansons de toile, qui lient la parole féminine au travail de la broderie, mettent souvent en scène une jeune fille en proie à une rêverie amoureuse. Nombre de chansons de toile s'ouvrent sur l'image de la belle à son ouvrage. Dans ces chansons, la parole procède par emprunts à des vers connus, puis tisse peu à peu son récit propre⁶. A la manière de la chanson de toile, je me suis attachée à pratiquer la citation dans ce texte : à un premier niveau, en faisant entendre la voix de plusieurs personnages (la mère, Hervé), mais aussi en plaçant une chanson de toile dans la bouche de la mère d'Irène : la chanson de Gaieté et d'Oriour, qui raconte l'histoire de deux sœurs allant au bain et séparée par l'arrivée d'un beau prince, qui emmène Gaieté sur son cheval blanc...

De fait, le point commun majeur entre les pièces de Normand Chaurette, Daniel Danis et Larry Tremblay est sans doute le rapport problématique à la parole, que je me suis approprié dans une perspective féminine. Irène, qui est caractérisée par son silence face à sa mère et à Hervé, croit trouver son mode d'expression dans la broderie, activité qui la prépare à son statut de future épouse. En croyant fuir le destin auquel sa mère la prépare, elle s'enferme toujours plus dans le silence, figuré par l'enfermement dans la camionnette. Petit à petit, Irène est réduite à ses perceptions, aux bruits et aux lueurs qui pénètrent la camionnette, mais elle ne parle bientôt plus à Hervé, devenu son seul interlocuteur. Pourtant, la naissance à soi est en germe dans cette réclusion. La promesse de la parole est figurée par l'enfant que

⁵ Zink, Michel. 1978. *Les chansons de toile*, Paris, Honoré Champion, 184 p.

⁶ Zink, Michel, *ibid.*, p.41.

porte Irène. La naissance de l'enfant dans un cri prodigieux porte la possibilité d'une parole propre à Irène – la parole que l'on entend sur scène. Il faut imaginer que c'est suite à ce cri, à cette double naissance (celle de l'enfant, mais aussi, celle, symbolique, d'Irène) que le personnage est capable de raconter son histoire à qui voudra l'entendre. Le récit mythique qui m'a fourni le modèle de ce dépassement du mutisme féminin dans le chant est le mythe de Procné et Philomèle, dont Ovide donne la version la plus célèbre dans ses *Métamorphoses* : Procné et Philomèle étaient les filles du roi Pandion. Procné, séparée de sa famille suite à son mariage avec Térée, roi de Thrace, éprouva le besoin de voir sa jeune sœur Philomèle. Elle demanda à son époux de se rendre à Athènes pour demander à Pandion la permission d'accueillir Philomèle chez eux. Pandion donna son accord et Térée et Philomèle se mirent en route. A peine avaient-ils débarqué sur la côte de Thrace que Térée l'entraîna dans une bergerie où il la viola, puis il lui coupa la langue pour l'empêcher de parler. Philomèle fut laissée sous bonne garde dans la bergerie, et de retour devant sa femme, Térée lui fit croire qu'elle était morte durant le voyage. Mais Philomèle eut l'idée d'avertir sa sœur en tissant une toile qui racontait son histoire. La toile fut portée à Procné par l'intermédiaire d'une servante. Procné profita alors de la célébration des mystères de Dionysos pour délivrer Philomèle de sa prison, et l'introduire dans le palais. Procné tua alors Itys, le fils qu'elle avait eu de Térée, et le fit servir à son époux. Lorsque celui-ci réclama son fils, Procné répondit « Ton fils est avec toi », et Philomèle surgit, jetant la tête d'Itys sur la table. Térée se mit alors à poursuivre les deux sœurs. Mais les dieux métamorphosèrent Procné en hirondelle, Philomèle en rossignol. Térée lui-même, changé en épervier, ne put les atteindre. Quant à Itys, les dieux, ayant pitié de son sort, le métamorphosèrent en chardonneret.

Ce mythe de Philomèle associe la perte de la parole et la mutilation à la broderie narrative, et, en dernier lieu, au chant. Comme si le chant de l'oiseau, et au-delà, le chant poétique, trouvait son origine dans la blessure physique et la perte du langage. Comme si le chant consistait en la sublimation du mutisme. L'histoire de Philomèle rejoint également celle d'autres tisserandes dont l'ouvrage perpétue le souvenir, telle Pénélope, faisant et défaisant sa toile dans l'attente de son époux

Ulysse. Un mythe mettant en scène une autre tisserande, Arachné, m'a également permis de construire la figure d'Irène. Arachné était une Lydienne, dont le père, Idmon de Colophon, était teinturier. La jeune Arachné avait acquis une grande réputation dans l'art de tisser et de broder. Son habileté lui valait la réputation d'avoir été l'élève de Minerve (Pallas), la déesse des fileuses et des brodeuses. Mais Arachné osa défier la déesse, qui lui apparut tout d'abord sous les traits d'une vieille femme, afin de lui conseiller plus de modestie. Comme Arachné ne répondait que par des insultes, la déesse se dévoila, et le concours commença. Minerve représenta sur la tapisserie les douze dieux de l'Olympe. Pour avertir sa rivale, elle ajouta, aux quatre coins, la représentation de quatre mortels présomptueux, coupables d'avoir défié les dieux. Arachné quant à elle représenta les amours scandaleuses des dieux avec des mortelles : Jupiter et Europe, Jupiter et Danaé, etc. Minerve, irritée par la perfection de ce travail, le déchira, et frappa la rivale avec la navette. Désespérée, Arachné se pendit. Minerve ne lui permit pas de mourir, et la transforma en araignée. Ces diverses figures de tisserande ont inspiré la définition des personnages de *Chanson de toile*, mais ont également influencé la facture de mon texte. Les broderies de Philomèle et d'Arachné consistent en une suite de vignettes dont la succession compose une histoire. Je me suis inspirée de diverses tapisseries, la Tapisserie de Bayeux⁷ ou la tapisserie de *La Dame à la Licorne*⁸, entre autres, pour suggérer un univers qui puisse faire appel à tous les sens. L'intérêt de la broderie est qu'elle conte une histoire en faisant appel à plusieurs sens, notamment le toucher. La toile de Jouy qui glisse sous les doigts d'Irène, et sur laquelle sont imprimées des scènes galantes, est une allusion au travail de « tissage narratif » que j'ai tenté dans ce texte.

Le mythe d'Arachné est également riche de significations sur la prétention de la créativité féminine à subvertir l'ordre établi, ici en l'occurrence, la loi imposée par

⁷ La Tapisserie de Bayeux, également connue sous le nom de tapisserie de la reine Mathilde, décrit les faits relatifs à la conquête de l'Angleterre en 1066. Cette tapisserie, réalisée au XI^e siècle, consiste en une bande de 70 mètres de long sur 50 centimètres de large, ornée de broderies représentant la bataille de Hastings et ses préparatifs. Cette broderie narrative fait se succéder une série de scènes qui font intervenir plus de 600 personnages.

⁸ La Tapisserie de *La Dame à la Licorne* désigne un ensemble de six tentures tissées en Flandres au XV^e siècle. Les cinq premières tentures dressent une apologie des sens, alors que la sixième montre une jeune femme déposer un collier dans un coffre, signe de renoncement aux plaisirs de ce monde. Le langage symbolique utilisé dans ces tapisseries rejoint les codes allégoriques de la littérature médiévale.

les dieux de l'Olympe. Le péché d'Arachné est un péché de démesure, un péché d'orgueil qui la pousse à se croire l'égale des dieux. De même que dans le mythe de Philomèle, les dieux confèrent finalement l'immortalité à la jeune fille en la transformant en animal. Le mythe d'Arachné m'est apparu comme un récit plus positif qu'il n'y paraît. Même si la jeune fille meurt, elle a tenté de s'échapper de sa condition par son art. Il y a quelque chose du personnage d'Arachné chez Irène, car cette jeune femme de la campagne tente d'échapper au destin qui l'attend dans son village. Qu'il s'agisse de sa vie sentimentale ou professionnelle, tout est déjà prévu pour elle et elle ne peut s'y résoudre. Cependant, Irène ne prend pas le bon chemin pour s'évader de sa vie villageoise, elle choisit la fuite dans le mensonge et s'enfuit avec Hervé, pour son plus grand malheur. Alors qu'elle cherche à échapper à ses chaînes, elle ne fait que s'aliéner davantage en cherchant la liberté dans le mensonge.

Ce personnage d'Irène est aussi pour moi l'émanation d'un fond culturel qui m'est proche, et que je qualifierai, en reprenant l'expression d'Ivar Ch'Vavar, poète d'expression picarde, de « Grande Picardie Mentale ». Cette Grande Picardie est mentale car il s'agit d'un territoire littéraire, d'une géographie imaginaire instaurée par les écrivains qui se sont nourris de la « matière de Picardie », comme d'autres sont allés boire à la source de la matière de Bretagne. La Grande Picardie Mentale, territoire imaginaire façonné par des artistes picards dès les années 70, recouvre la partie du territoire français où était parlé le picard, dialecte médiéval supplanté par le français dès la systématisation de l'enseignement public, au 19^e siècle. La matière de Picardie s'ancre dans les textes médiévaux d'Adam de la Halle, mais réunit aussi des figures telles que Rimbaud, qui séjourna à Douai, Saint Benoit Labre, ou encore Georges Bernanos, qui passa son enfance à Fressin, petit village artésien. Irène emprunte d'ailleurs beaucoup à Mouchette (la Mouchette de la *Nouvelle Histoire de Mouchette*). Mouchette et Irène ont en commun une forme de pugnacité, d'obstination, qui toutefois les conduit à la catastrophe, car toutes deux s'enferment dans un réseau de mensonges qui les conduit à des actes radicaux. Il me semble que l'âpreté et la grandeur d'âme des personnages bernanosiens animent les films des frères Dardenne, cinéastes belges. Le film *L'enfant* nous montre la descente aux enfers d'un jeune homme qui tente d'échapper à une vie misérable, mais qui

s'emprisonne dans un tissu de mensonges sur lesquels il refuse de revenir. Les frères Dardenne mettent leurs personnages, souvent humbles mais nobles par l'esprit, aux prises avec un destin de misère, qui s'avère implacable. Il y a chez ces cinéastes une pensée du tragique, d'autant plus saisissante qu'elle s'applique à des personnages issus d'une réalité souvent sordide. J'ai tenté de m'approprier cette pensée tragique en redoublant les obstacles s'imposant à Irène du fait de ses mensonges : alors qu'elle pense devenir nomade en s'enfuyant avec Hervé, elle devient presque l'esclave volontaire d'Hervé. Ni Hervé ni Irène ne semblent tout à fait coupables ou innocents – d'ailleurs Irène se demande qui des deux a menti le premier. L'issue de *Chanson de toile* peut également évoquer un dénouement tragique car Irène est défigurée. On peut penser à la fin d'*Œdipe-Roi* de Sophocle : Œdipe, apprenant qu'il a tué son père et épousé sa mère, se crève les yeux et est banni de la cité. Au moment où Irène semble frappée par une punition qui sanctionne les « fautes » qu'elle a commises – en l'occurrence, les mensonges qui l'ont menée à une quasi-réclusion –, se produit la naissance miraculeuse d'un enfant qui la rappelle à la vie et à la parole au moment même où elle pensait mourir. Les brûlures de la chair et la destruction partielle du corps d'Irène engendrent une fécondité paradoxale. L'enfant qui voit le jour dans ces conditions apparaît comme un double d'Irène, une nouvelle Irène susceptible de parler et d'échapper aux mensonges, mais aussi une Irène accédant à un autre niveau de conscience. Ce parcours initiatique d'Irène impose que le personnage perde quelque chose au moment de sa transformation : ici, la mutilation du visage accompagne – permet ? – le dévoilement du secret et la naissance à soi. La mère d'Irène et le village tout entier assistent à l'accident et découvrent que la jeune fille ne s'est pas noyée dans le canal – tous peuvent la reconnaître car elle porte la robe de ses vingt ans. La communauté se réunit autour du corps souffrant d'Irène pour assister à une prise de parole paradoxale. Au moment où la mort et le silence guettent, les traits du visage d'Irène se dissipent mais son sexe s'ouvre et laisse apparaître le visage de son enfant. La mère accompagne le cri de l'enfant – un nouveau Soi – pour formuler la promesse d'une nouvelle parole.

CHANSON DE TOILE

Personnage :

Irène

À mes sœurs

1.

IRENE

On entend le bruissement du monde
 Là-bas dans les haies de troène quelques oiseaux
 Piaillent et froufroutent dans les branchages
 Au loin les aboiements des chiens
 Chaque matin des paroles inconnues flottent
 Au-dessus de ma tête

C'est jour de marché aujourd'hui

Je finis mon café au lait
 La partie ébréchée du bol devant mon nez
 Pour ne pas me couper la langue

Maman silencieuse
 Balaie la cuisine

Le chant du coq maintenant

Chaque matin les lapins attendent ma visite
 L'eau fraîche
 Les herbes fourragères

Le vendredi on fait le compte

Un temps

Pas envie d'y aller
 Il fait trop froid aujourd'hui
 L'air frais se transforme en nuage blanc quand je respire
 Le vent balance les toiles d'araignée gelées

Pauvres lapins qui dormez dehors
 Pauvres bêtes aux reins brisés par le frimas

C'est jour de marché aujourd'hui
 La vallée s'emplit de bruits de moteur
 De cliquetis métalliques
 Déjà
 On dresse les étals
 On exerce les voix

On fait le compte

Depuis leurs clapiers les lapins me regardent impassibles
A qui le tour aujourd'hui

2.

IRENE

C'est jour de marché
Tous se frôlent murmurent s'esclaffent

La place du village résonne de leurs voix sourdes
De leurs mots

Les marchands posent leur étal sur la place
Ils viennent de partout
Les nombres sur les plaques d'immatriculation me sont inconnus

Maman et moi
Plaçons nos cages à lapin sur le trottoir
Devant la banque
A côté des maraîchers

Qui veut des lapins vifs ou écorchés
Ici des peaux des blanches des brunes des zébrées
Maman assise sur une caisse
Reprend la ritournelle
Madame un lapin pour en faire du pâté
Monsieur un lapin pour en faire un civet

Je suis préposée aux peaux de lapins séchées
Parfois une brodeuse passe qui me les achète
Certains en font des chapeaux ou de la colle
J'ai entendu cela quelque part

Ma main glisse sur les poils de lapin comme sur une paupière close

Là bas sur la place il y a les marchands
Ils viennent du pays tout entier
Leurs camionnettes remplies d'objets que je ne posséderai pas
Leurs habits portent des parfums que je n'ai jamais respirés
Leurs yeux ont vus des paysages que j'ignore
Peut-être connaissent-ils la terre de mes ancêtres

Va voir Hervé petite
Choisis le tissu qui te plaît

Les mots de Maman surnagent dans le brouhaha

La journée est bonne toutes les cages sont vides

Va voir Hervé va petite
Choisis le tissu qui te plaît

Hervé c'est le marchand de tissus
Il est nouveau sur le marché Hervé
Il amène des tissus de la ville
Des tissus incroyables mais vrais
Comme jamais on a vu ici

Les doigts d'Hervé glissent légers sur le tissu des villes
Il sait la soie le velours la dentelle
Il sait la flanelle le tulle la mousseline
Il sait la masse du tissu il sait la coupe
Il dit non Irène ce patron ne t'ira pas tu as les hanches larges

Hervé sait sur mes hanches
Des choses
Que j'ignore

On s'appelle par nos prénoms je suis une bonne cliente

Les bons mois quand le lapin se vend
J'ai le droit d'acheter quelques mètres de toile

Maman m'y coudra une robe
Toujours sur le même patron
Robe d'été robe d'hiver
Maman ne discute pas ces choses-là

Quelquefois Hervé plaisante
Il dit que je ressemble à une poupée
Une poupée de porcelaine
Une poupée blonde au teint pâle
Une poupée à cause de ma collection de robes

Ça ne fait rire que lui
Je souris par politesse

Hervé dit ça fait rien
Sur un même patron on peut en bâtir des robes différentes
Suffit de changer le tissu ajouter un élastique froncer ici

Sans Hervé mes robes se ressembleraient toutes
 Maintenant Hervé achète ses étoffes en pensant à moi
 C'est gentil

3.

IRENE

Et si tu me cousais autre chose

Autre chose
 Y a-t-il autre chose

Oui un pantalon un short une salopette

Mais d'où sors-tu toutes ces idées Irène
 Un vichy rouge
 C'est parfait pour une robe d'été
 Je la terminerai pour le mois d'août
 Ce sera la robe de tes vingt ans

Devant ma mine déçue
 Maman reprend sa chanson des temps anciens

Ma grand-mère confectionna la robe de ses nocces
 Et c'est pour mon mariage qu'à son tour Maman s'entraîne

Elle pose le patron sur de nouvelles étoffes
 Et reprend l'éternelle ritournelle

La mariée ne coudra pas sa robe elle-même
 Il lui arriverait malheur
 La promise quant à elle préparera le trousseau
 Sur le lin blanc elle brodera de fil rouge les pleins les déliés
 Sur le drap de la noce elle unira ses initiales à celles de son amant

Maman coud la robe de sa fille
 Et pense aux nocces futures

Toute mère Irène doit se préparer au départ de sa fille
 La robe que je t'offrirai sera la plus belle mon chef d'œuvre
 Ensuite Irène tu quitteras la maison de ta mère
 Tu suivras ton mari comme j'ai suivi ton père jusqu'ici
 Maman baisse les yeux
 Fronce l'étoffe entre ses doigts

Maman vient d'un pays lointain
 Un pays dont j'ignore tout
 Un pays où les femmes cousent les robes de leurs filles
 Qui cousent les robes de leurs filles
 Un pays où les femmes se piquent les doigts en attendant l'heure du départ

Maman tend ses tissus autour de moi
 Si je grossis
 La robe le sait qui me serre au ventre
 Un jour il faut défaire la couture ajouter des pinces coudre une ceinture
 Irène est devenue une femme entre-temps
 La robe le sait qui cache les formes
 Il faut que l'homme aime ton âme Irène
 Le corps vieillit et nous perdons nos charmes
 La robe le sait qui flotte autour d'Irène

Les mains de Maman prennent mes mesures
 Ses paumes fermes lissent les toiles
 Ses mains calleuses froncent et piquent
 Le pouce et l'index retirent une à une les aiguilles
 D'entre les lèvres pincées de Maman

Dans le silence de la cuisine
 Je me tiens debout devant ma mère à la mâchoire serrée
 Je laisse la robe prendre forme autour de moi
 Je laisse ma mère m'envelopper de son grand silence
 Je laisse mes yeux se fermer
 Et toujours j'attends que quelque chose arrive

4.

IRENE

Maman range les cages à lapin
 Prends ton temps va voir Hervé petite

Chacun replie son étal
 Sous le vrombissement des moteurs

Hervé ouvre la portière de sa camionnette

Il fait glisser mes doigts sur ses toiles ses tissus
 Il raconte les marchés qu'il visite

Dans ma tête

Mille étoffes mille couleurs
 Mille paysages
 Se cognent contre mes tempes

En moi il y a quelque chose que je ne reconnais pas

Hervé part chaque semaine à la grande ville
 Il déniché des soies venues de pays lointains
 Il connaît la ville et ses secrets
 Il parle toutes les langues
 Il a traversé tous les pays pour arriver jusqu'au village
 Où Irène vend et tue ses lapins

Les yeux d'Hervé
 Des yeux qui ont tout vu
 Les mains d'Hervé
 Des mains qui savent la mesure des choses

La voix d'Hervé
 Une voix qui rebondit d'une musique inouïe
 Dans ses yeux qui me sourient
 Des paroles douces qui filtrent
 Des paroles de derrière les mots

Hervé me ramènera des étoffes comme jamais Maman n'en a touché
 Grâce à Hervé mes robes auront l'air de tout autre chose
 Je serai une poupée exotique il dit
 Une poupée qui attirera le regard de tous les hommes du village

S'il savait ce que je me fiche des hommes d'ici

Je me tais
 Je suis bien trop occupée à déchiffrer dans le regard d'Hervé
 Un tremblement que je ne reconnais pas

On attend Hervé ailleurs maintenant il faut partir
 Nous sommes seuls sur la place du marché
 A la semaine prochaine Irène

Sur le chemin de la maison
 A chaque pas c'est la voix d'Hervé
 Qui cogne fort sur mes tempes

5.
 IRENE

Aujourd'hui on fait le compte
Trop de lapins dans nos cages
Ils se reproduisent à la vitesse de la lumière
Irène tu feras le compte

Je finis mon assiette
Ensuite j'irai au jardin de ma mère

Reposez-vous un instant pauvres bêtes
Irène arrive qui va vous saigner

Je mâche lentement la chair du lapin que j'ai tué hier
L'oignon adoucit l'amertume de la viande

La cloche de l'église sonne les deux heures
Il est temps

Irène met son tablier de bouchère
Irène c'est la spécialiste des lapins
Une tueuse une vraie tueuse

Aujourd'hui on s'occupe de la mère lapine
La reproductrice
Elle a donné elle a bien donné
Maintenant il faut la tuer vite
Sinon c'est de la carne qu'elle nous donnera

D'abord assommer la bête
Sur l'arrière du crâne

La voilà assoupie notre bonne vieille

Puis glisser la lame entre l'œil et l'orbite
Pardonne-moi ma lapine
Je sais que tu me comprends

Enfoncer couper derrière l'œil
Remuer un bon coup un peu en aveugle mais trancher net
Presser enfoncer faire levier

L'œil de la mère lapine tombe dans la pelouse du jardin

Irène regarde la pelouse qui la regarde sévèrement
Ses doigts glissent sur la peau chaude palpitante encore
Un sang noir jaillit de la bête tête en bas

Irène sait tuer tendrement
 Irène saigne en diminuant la souffrance

Une fois
 Elle a fait l'erreur de ne pas assommer la bête
 Pas suffisamment
 Au moment d'arracher l'oeil
 Le lapin a sursauté dans un cri strident
 Il a fallu frapper plus fort
 Cogner de toutes ses forces
 De ses poings rougis

Frappe Irène frappe criait Maman
 Rattrape ta faute tu la fais souffrir cette pauvre bête

Irène assomme net maintenant
 Pour ne plus jamais entendre de cri

6.

IRENE

Les jours passent au jardin de ma mère

Quand il fait beau
 Maman sort son rouet file la laine
 Elle chante une chanson des temps anciens
 Dans sa langue que je ne sais pas

Les flocons blancs de laine
 Et mes pensées s'envolent
 Au-dessus de la haie de troènes

Maman dit
 La chanson parle de deux sœurs qui vont au bain
 Un chevalier passe sur son cheval blanc
 Et tombe amoureux d'une des filles
 Il la couvre de son manteau et l'enlève
 L'autre reste dans la rivière et pleure la sœur disparue

La nuque raidie
 Penchée sur mon ouvrage
 Je dessine sur ma toile les lettres des amants

Maman dit
 Un jour toi aussi tu quitteras ce jardin ma fille ma chair

Un jour un homme passera de l'autre côté de cette haie
 Il te sourira tu lui souriras toi aussi
 Et tu entreras dans sa maison
 L'homme viendra de derrière les haies ma fille
 Et je souhaite que ce soit un homme d'ici
 Car il n'est de pire peine que de quitter le pays de sa mère
 Tu le reconnaîtras
 Oui tu sauras
 Les femmes savent ces choses-là
 Tu souriras et tu entreras dans sa maison

Le va et vient de mes mains autour de la toile
 Remplit de rouge les pleins les déliés

Maman dit
 Dans mon jardin
 Je filerai la laine
 De l'autre côté de la haie
 Toi dans ton jardin
 Tu m'entendras et me répondras
 Et la vie sera cet écho de ta voix à la mienne
 Par-dessus notre haie

Sur le drap de ma noce aujourd'hui
 Le I d'Irène attend sa lettre rêvée

Quand je bêcherai la terre de mon potager
 Je relèverai la tête pour éponger mon front
 C'est toi Irène que je verrai dans le potager voisin
 C'est toi Irène grattant la terre au même rythme que moi
 Entre nos jardins nous creuserons un trou dans la haie
 Pour laisser courir tes petits jusqu'à moi
 Et j'élèverai tes enfants et tu tueras nos lapins
 Et chaque vendredi nous nous retrouverons sur la place du village

Quel prénom glissera sous mes doigts
 Quelles voyelles quelles consonnes à l'unisson d'Irène

Chaque vendredi ressemblera à l'éternité ma fille ma chair
 Il n'est de pire peine que de quitter le jardin de sa mère
 Les mères savent ces choses-là
 Elles espèrent et redoutent le passant de l'autre côté de la haie
 Comme leur joie leur crève-cœur leur peine leur soulagement

7.

IRENE

Irène c'est la spécialiste des lapins
 La reine des peaux
 La reine de l'œil qui roule dans la pelouse
 Une tueuse de lapins
 Une bouchère une véritable bouchère
 Qui tranche coupe incise
 Sans un rictus sans un sourire
 Rien rien elle ne sent rien

Les yeux tombent un à un dans la pelouse
 Les yeux tombent un à un au jardin de sa mère
 Irène attache les pattes aux bouts de ficelle
 Le lapin écartelé emplit l'embrasure
 A la porte de l'étable
 Le lapin écartelé pleure ses larmes de sang tête en bas
 Irène incise
 Au-dessous des pattes arrière
 Au-dessus des pattes avant
 Puis elle tire sur la peau
 La décolle dans un grand déchirement

Chaque vendredi
 Les peaux glissent sur les muscles lisses
 Qui reflètent les rayons du soleil

Derrière Irène
 La pelouse toujours sévère

Le commerce des peaux va bon train
 Irène se débrouille à merveille

Rien rien
 Elle ne sent rien

Les lapins donnent
 Les lapins n'ont jamais autant donné

Irène regarde les lapins s'accoupler en un éclair
 Au moment où elle fait entrer le mâle dans le clapier
 Elle ne sait pas qui regarder le plus
 Le mâle sa force sa certitude
 Ou la femelle

La surprise de ses chairs
 Quelque chose d'instantané de déchirant
 Un tissu qui se fend dans un souffle

8.

IRENE

Maman range les cages à lapin
 J'ai dit je vais choisir une étoffe

Mais ton vichy rouge la semaine dernière

C'est Hervé qui m'a dit de passer
 Il a de nouveaux tissus à me montrer
 Je ne fais que regarder

Hervé a ouvert la porte arrière de la camionnette
 Il a fait glisser mes doigts sur un lin venu des Indes
 Un lin bigarré et rêche au toucher

Dans mes yeux Hervé a dû sentir quelque chose
 Que les hommes sentent face à une femme
 Dont le ventre s'emplit d'une grande chaleur

Hervé a fait glisser ses doigts sur mon visage de poupée
 Qui ne sait pas trop ce qui va lui arriver au moment où un homme la première fois
 Frotte sa peau contre sa joue de porcelaine

Sous mes hanches j'ai senti le froid de la tôle du fourgon
 Sur ma poitrine j'ai senti le poids d'Hervé un poids nouveau
 Et au fond de mon ventre quelque chose de plus grand que moi
 Quelque chose que je ne pouvais arrêter
 Quelque chose dont je n'avais jamais soupçonné que c'était moi

Comme les mouvements secs des lapins pourtant inexpérimentés dans les choses
 du rut
 Toujours je m'étais demandé comment cela s'apprend sans s'apprendre

Au-dessus de ma tête un rouleau de tulle me grattait le nez
 Tandis qu'Hervé s'essoufflait sur moi

Sur le lin bigarré je voyais le H d'Hervé se marier au I d'Irène
 Enfin deux lettres enlacées sur mon drap de noce
 Je me promettais de broder nos initiales de fiançailles

Ton H Hervé pour toujours enlacé à mon I
Deux lettres inextricables deux lettres à nulles autres pareilles

Je me parlais à moi-même
Tandis que le camion d'Hervé s'ébranlait sur la place du village

9.

IRENE

Le dimanche
J'ai pris l'habitude de me promener dans le marais

Ce jour-là je marche le long du canal
Ce jour-là je porte la robe de mes vingt ans
Avant de partir Maman dit tu es belle
Fais attention à toi
Ne t'approche pas des canaux

Ce jour-là je marche le long du canal
Mais ce n'est pas l'eau qui m'attire à elle
Ce jour-là c'est la voix d'Hervé qui cogne fort contre mes tempes
Ce jour-là j'espère ses doigts jouant sur mes joues sur mes yeux clos
Ses doigts glissant sur mes hanches
Sur le grain de ma robe vichy rouge

Ne joue pas près des canaux
Ne t'approche pas des eaux mortes

Ce jour- là je marche le long du canal
Dans ma tête les promesses d'Hervé
Les mille paysages les mille tissus
Les merveilles à s'en crever les yeux
Les bonheurs à en perdre le souffle
Tout ce qui nous attend quand je partirai avec Hervé sur les routes

Je marche le long du canal en guettant les eaux sombres
Les eaux stagnantes aux reflets moirés
Elle est là qui attend le prochain la prochaine
Celle qui
Palpitante dans sa robe blanche roulera sur le talus tout droit dans l'eau
Celui qui
Pas à pas les bras tendus avancera lentement vers elle

Ce jour-là je pense aux noyés du village
À ceux que l'on a retrouvés
À ceux qui dorment encore au fond des eaux
Et qui font les terres du marais grasses et fertiles
Mais c'est Hervé qui m'appelle à lui
Sa camionnette là-bas posée sur un parking désert
Adossé au fourgon il joue avec la roue métallique de son briquet
Il fume une cigarette en attendant
Que la porte arrière s'ouvre
Que nous chavirions dans les soies et les tulles

Ce jour-là je m'assois à côté de lui

Je dis emmène-moi

Ce jour-là je veux voir la mer

Ce jour-là je suis belle
Je porte la robe rouge vichy de mes vingt ans

Nous marchons sur les falaises
Hervé dit
Tu vois la ville
Là-bas

Là-bas
J'ai une maison une épouse des enfants
Tu comprends

Ce jour-là je ne comprends rien du tout

Tu ne veux pas comprendre il dit

Non je ne veux pas comprendre
Ce jour-là je ne veux rien comprendre
Ce jour-là j'ai quitté pour toujours le village fantôme
Ses rues vides ses canaux moribonds

Non je ne veux pas comprendre Hervé
C'est toi qui vas comprendre maintenant

Je suis morte Hervé
Maintenant je suis morte noyée
Là-bas ils draguent le canal ma mère les a envoyés
Elle a déjà deviné que je suis noyée

Je suis partie trop belle dans la robe de mes vingt ans

Maintenant j'ai quitté le village pour toujours

Mais j'ai une maison là-bas une épouse des enfants
Dans cette ville là-bas

Ce jour-là Hervé n'était plus mon gitan mon aventurier
Un gentil petit mari qui gare sa camionnette au garage

Un temps

Peu importe Hervé
Tu verras
Je ne prendrai pas de place
Je resterai sagement dans le fourgon
Le temps que tous m'oublient
Le temps que tu te décides
Tu n'es pas prêt ça me fait rien
Je t'attendrai Hervé

10.

IRENE

Je suis devenue une spécialiste des étoles
Avec Hervé j'achète les tissus je touche je soupèse
Tous les tissus d'Hervé sont pour moi
Pour toutes les robes que je coudrai un jour
Pour toutes les layettes tous les habits
Que je passerai autour des membres de nos enfants

Les jours de marché
Je me love parmi les tissus
J'écoute la voix de mon amour
Hervé a une technique
Sa voix s'approche
Oui Madame du velours mauve j'en ai encore quelques longueurs
Je vais vous chercher ça
Déjà le tissu attend les doigts d'Hervé

Et le jour entre dans le fourgon par la porte arrière

Le soir Hervé rentre chez son épouse et ses enfants
Gare sa camionnette dans le garage de la maison de bord de mer

Alors je peux sortir
 Je marche jusqu'aux falaises
 Je descends sur la plage
 Je dors sur le sable
 Dans la robe vichy rouge de mes vingt ans
 En attendant qu'Hervé se décide

Chaque jour après les marchés
 Avant de rentrer au garage
 De la maison de bord de mer
 Hervé monte dans la camionnette
 Je l'attends

Je suis la drogue d'Hervé
 Il ouvre la portière avec un air de celui qui voudrait bien
 Qu'on lui donne quelque chose sans qu'il ait à le demander
 Et moi je souris
 Immanquablement je souris à Hervé
 Mes pommettes se soulèvent
 Et les doigts soyeux d'Hervé glissent sur le grain de la peau
 Hervé se couche sur moi et ma tête s'enfouit dans les rouleaux de tulle

11.

IRENE

Le jour j'entends la rumeur du monde
 A travers la tôle elle résonne jusqu'à ma mémoire
 Et alors
 Et alors
 Je suis je crois
 De toute éternité
 Là où je dois être

Dans la tôle des interstices
 Laissent le jour se faufiler jusqu'aux étoiles
 Aux lins aux soies
 Que mes doigts caressent à longueur de journée

Le matin j'entends mille voix sur les marchés
 Le chant du coq jamais à la même heure

Les matins de petit déjeuner dans la cuisine de ma mère
 Le coq chantait entre le café et la première sortie à la fraîche
 Tout alors suivait son cours

Je guette aujourd'hui le premier des coqs celui qui décide
Quand commence le jour

Et toujours je me demande
Quand commence le jour

Sur les routes sinueuses
Je roule parmi les toiles
Toujours ce rouleau de tulle
Léger comme l'air
Qui s'abat sur le sol froid du fourgon

Un jour je vole une chute de tulle
Le soir sur ma falaise j'en fais le voile de mes fausses noces
Mon voile de presque mariée qui attend dans le vent

L'été s'achève
Bientôt la robe de mes vingt ans ne suffira plus

Le soir dans la camionnette
Tandis qu'Hervé dort aux côtés de sa femme de ses enfants
Je me couvre des tissus des marchés
Les tissus touchés par tous
Les tissus froissés et sales qui s'ouvrent sur la place publique
Les draps de ma noce sans initiales sans signature

Parfois j'allume une bougie que j'ai chipée à Hervé
J'inspecte la toile de Jouy
Je m'invente des histoires
En imprimé rose
Les bergers séduisent les comtesses
Les marquis content fleurette aux bergères
Ces histoires-là arrivaient
En d'autres temps sûrement
Peut-être au pays de ma mère
Peut-être du temps de ma grand-mère
Mais maintenant
Un temps
Et puis je suis une bouchère

12.

IRENE

La nuit je revois en rêve tous les lapins que j'ai tués

Ils me sourient
Il y en a un blanc qui me sourit particulièrement

C'est Perlimpinpin mon lapin magique

Enfant Maman m'avait laissé choisir un lapin dans une portée
Irène avait le droit de sauver un lapin un seul

Je n'étais alors qu'une fausse bouchère
J'assommais Maman saignait

Mon lapin je l'ai choisi blanc plus blanc que blanc
Un lapin aux yeux rouges

Je frappais en fermant les yeux
Je frappais sur la nuque de toutes mes forces
En frémissant à l'idée de ne pas suffisamment tuer l'animal

Perlimpinpin vécut très longtemps
Perlimpinpin ne vieillissait pas
Portée après portée il restait jeune
Je pensais peut-être est-ce un lapin nain
Né par erreur d'une lapine géante
Peut-être est-ce un lapin malade
Qui disparaîtra un jour par enchantement
Intact pur et vierge

Quelquefois un soubresaut nerveux le remettait sur ses pattes
Il fallait frapper à nouveau
Le soir dans mon lit j'imaginais ce qu'avait vu le lapin
La voyait-il la lame qui s'insinuait dans ses chairs

Perlimpinpin restait petit
Je m'inquiétais de sa santé
Maman balayait la cuisine sans répondre

Avait-il pensé
La douleur diminuera quand je me réveillerai

Un jour j'ai compris
J'avais mangé Perlimpinpin depuis belle lurette
J'avais mangé Perlimpinpin mille fois

J'ai décidé
Plus jamais ne donner de prénom à un animal
Tous les lapins sans initiales sont bons à écorcher

13.

IRENE

Un jour je demande à Hervé
 Abandonnerais-tu cette vie
 Je demande plusieurs fois
 Partirais-tu avec moi
 Pour le sud un endroit quelque part loin ailleurs
 Toujours son balbutiement

La maison la femme les enfants
 Je suis prête à tout Hervé
 Prête à tout attendre
 Prête à sourire
 Eternellement

Ce jour-là je comprends
 Ce à quoi engagent nos sourires

Une nuit je descends de la falaise
 Je marche jusqu'à la grève

Cette nuit c'est à son tour à elle
 De lui faire le coup du sourire
 Il doit l'attendre sur leur lit
 Elle doit entrer dans la chambre nue
 Vêtue de ses cheveux épars sur sa poitrine
 Vêtue de son sourire de consentement

De l'autre côté de la mer je sais qu'il y a d'autres falaises
 Je ne vois rien

Ou bien elle est allongée
 Il la chevauche stupidement
 Et face à face chacun se sourit
 Lointain
 Comme à quelqu'un d'autre derrière

Rien que les lumières des bateaux qui traversent le soir
 Mais on m'a dit qu'en face
 Les falaises blanches sont là
 Jumelles symétriques
 Comme des lèvres ajustées l'une à l'autre
 Les lèvres d'une bouche mise en pièces

Les lèvres d'une mâchoire désossée
La nuit tandis qu'Hervé est tout sourire

Je hais notre concupiscence
A nous autres qui sourions
Quand ai-je appris à sourire
Qui m'a appris ce réflexe idiot

Mes pieds enfoncés dans le sable
Ma tête remplie du bruit de l'eau
Je ne suis rien je ne suis plus rien

Ma mère tu penses
On me l'a enlevée mon Irène le jour de ses vingt ans
Ma mère tu crois
Elle pourrit mon Irène au fond d'un canal
Mon Irène disparue comme son père vingt ans après
Mon Irène noyée comme son père vingt ans après
Ma mère tu pleures tu tends les bras vers le ciel
Tu te demandes pourquoi cette vie
Pourquoi s'être mariée s'il fallait tout perdre
Sa langue son mari son enfant

Ma mère je pourris sur une falaise
A l'air libre crois-moi libre
Je pourris sous le vent d'automne qui me gèle les os
Je ne suis rien je ne suis plus rien
Cette vie m'est légère déjà

Ma mère
Et si
Pas plus que moi mon père ne dormait au fond des eaux mortes
L'as-tu deviné cela pourquoi n'as-tu rien dit

Je suis Irène étouffant ses pleurs dans les houles
Irène bouche ouverte
Rien ne sort

Ma mère
Je suis Irène ta fille
Cousue vive dans le drap de nos mensonges
Morte je suis morte
Bel et bien je crois cette fois
J'attends
Que quelque chose arrive

14.

IRENE

Chaque jour après les marchés
 Je regarde Hervé se faufiler
 Dans la camionnette
 Je suis sa drogue son obsession
 Dès qu'il a un moment il ouvre la porte arrière
 Et moi toujours je souris
 Parfois le désir me cuit et je retrousse les lèvres
 Parfois un rictus de lassitude
 Parce qu'une fois qu'il a ouvert la porte qu'est-ce qu'il y a d'autre à faire

Un jour les doigts d'Hervé glissent silencieusement sur mon ventre
 Il y décèle quelque chose de nouveau quelque chose que je ne reconnais pas

Hervé tout sourire a fiché la vie dans mes entrailles

Ça

Ça ne l'amuse pas du tout
 Je savais bien qu'il y avait quelque chose mais je n'ai rien dit

Juste pour qu'il me parle à nouveau
 Qu'il dise quelque chose
 Juste pour voir

Ce jour-là Hervé a bondi hors de la camionnette dans un grand cliquetis métallique

15.

IRENE

Lapine Irène est une lapine
 Rien du barreau rien du clapier ne lui étranger
 Lapine Irène est une lapine
 Et telle une lapine elle voit passer l'hiver
 Ses reins sont raidis par le gel
 Hervé ne sourit plus du tout maintenant

Irène a interdiction de sortir de sa niche
 Hervé l'enferme dans le fourgon chaque nuit
 Parfois la porte arrière s'ouvre

Hervé tend un peu de nourriture
La fait sortir elle fait ses besoins
Finis les sourires

Sous ses mains
La peau s'étire se déchire
On en voit les secrètes liures

Un jour Hervé parle

Il dit
Je ne peux pas quitter ma femme mes enfants ma maison
Toute cette vie au bord de la falaise

Il dit
Et si
tu
le

Là c'est Irène qui le regarde avec son regard de bouchère
Qui sait ce que c'est
Que tuer

Et si tu l'abandonnais

C'est pourtant lui qui parlait de départ
D'aventure de campement sur les chemins
Avec lui elle aurait parcouru le monde à la recherche des plus beaux tissus
Leurs enfants auraient fait glisser leurs doigts sur les trames
Auraient su les soies les plus précieuses les dentelles les plus fines

Il dit
Et si je te ramenait chez toi

Mais Hervé Irène est morte c'est fini
Et Maman mourra de chagrin d'apprendre qu'Irène a menti

Hervé se tait

Un temps

Qui des deux a menti le premier c'est ce qu'Irène se demande
Chaque jour que son ventre croît
Chaque jour que sa peau s'allonge
Sous le poids de la viande

Et la peau sous ses mains s'étire
 Et la peau se strie se déchire
 On en voit les secrètes liures

16.

IRENE

Est-ce qu'un jour je me réveillerai
 Est-ce qu'un jour la douleur me rattachera à la vie

Une étole ceint mon ventre maintenant
 Etreint les entrailles et les organes
 Bientôt il n'y aura qu'à dérouler le tout

A force d'écorcher ses lapins
 On perd toute tendresse
 Toute attention
 On ne sent pas on ne sent rien

Je suis bouchère
 Rien de la coupe
 Ni du tranchant
 Rien ne m'est étranger

Je suis bouchère
 Rien de la longe
 Ni des tripes
 Ni des rognons
 Rien ne m'est étranger

Je suis bouchère
 Rien du bifteck
 Ni du cervelas
 Ni de la moelle
 Rien ne m'est étranger

Je suis bouchère
 Je sais le craquement des os
 Je sais le cri du ligament
 Je sais le sursaut d'avant le trépas
 Ce moment où on se surprend à être encore en vie
 Ce moment qui nous confirme à nous-mêmes que nous n'étions qu'endormis
 Et que cette fois c'est fini pour de vrai

A force d'écorcher ses lapins
 On se dit
 A quoi bon
 Faire des enfants
 Ça profite toujours à quelqu'un
 Qui n'attend que ça de vous assommer vous saigner
 Vous faire pleurer des larmes de sang

Ma main glisse sur la peau de mon ventre comme sur une paupière close

Au jardin de ma mère
 Je regardais les lapines prises violemment
 J'entendais des mots dans ma tête sans le son de la voix

Tu engendreras
 Et pour avoir engendré tu périras
 Et au printemps prochain tes filles prendront ta place
 Et satisferont le mâle

A force d'engrosser des lapines
 On se dit
 A quoi bon
 Ça profite toujours à quelqu'un
 Qui n'attend que ça de vous assommer
 Vous régaler de votre lapin le plus cher

Je pose mes mains sur mon ventre déchiré
 Qu'est-ce qu'il y a après

Au jardin de ma mère
 Les larmes jaillissaient de mes yeux
 Dans l'étable à lapins
 Sans jamais savoir dire pourquoi

Les lapins suspendus par les oreilles criaient stridents
 Maman disait
 Ne les attrape pas par les oreilles
 Ça leur fait mal

Je fais glisser mes doigts sur les striures de ma peau

Qu'est-ce que ça peut faire hein
 Que tu souffres un peu plus maintenant ou plus tard
 Tu auras compris suffisamment tôt
 Tu n'es pas dupe toi
 Je t'admire frère lapin

Je t'admire Perlimpinpin
 Je t'admire de tant de bravoure
 Depuis ta naissance tu sais que tu finiras en pâté
 Tu caches bien ton jeu
 Tu fais l'imbécile l'innocent le lâche
 Tapi au fond de ton clapier
 Mais tu sais mieux que moi la suite du monde
 Et je vous admire race des lapins
 J'admire votre bravoure et votre fourberie
 J'admire la duplicité la résignation
 Que j'ai lues dans vos entrailles
 Que j'ai vues dans vos yeux apeurés
 Que j'ai entendues dans le hoquet du trépas

Mes doigts glissent sur les striures de ma peau
 Quelque chose va arriver

17.

IRENE

C'est jour de marché aujourd'hui
 Au chant du coq
 On devine le matin

J'entends le bruissement du monde
 Des paroles confuses flottent au-dessus de ma tête
 Entre les cliquetis des étals

C'est jour de marché aujourd'hui
 Il fait froid
 L'air frais se transforme en nuage blanc quand je respire
 Le vent fait siffler les interstices du fourgon

De temps en temps Hervé ouvre la porte arrière
 Son regard parfois croise le mien
 Mais plus de sourire plus rien
 Il a un regard d'en dedans Hervé
 Le regard de celui qui prépare quelque chose sans vouloir le dire

Je m'enroule dans ma couverture de toile de Jouy
 Sur un repli du tissu une bergère semble reluquer un vicomte
 On s'invente des histoires jolie bergère
 On va au bain en espérant un chevalier sur un cheval blanc

Hervé a placé ses étoiles près de la porte
Il n'a plus besoin de moi maintenant

Je colle mon dos contre la paroi métallique du fourgon
Juste derrière le battant de la porte
Pour qu'on ne me voie pas

Un jour ou l'autre quelqu'un décidera
Quelqu'un d'autre que moi
Il faudra bien sortir
Il faudra bien que l'enfant voie le jour

Ce jour-là je tacherai de sang les tissus d'Hervé
Ce jour-là il faudra bien m'amener à l'hôpital

Hervé entrouvre la portière juste assez longtemps
Pour que j'entende un air ancien
Une chanson que je reconnais sans en retrouver les paroles
L'inflexion d'une voix lancée dans les airs

Achetez mes lapins

La ritournelle éternelle

Je colle mon dos contre la paroi métallique du fourgon
Juste derrière le battant de la porte
Pour qu'elle ne me voie pas
Pour ne pas entendre la voix de Maman

Un temps

Dans un coin de la camionnette
Traîne mon voile de mal mariée mon carré de tulle
J'en entoure ma tête
Pour ne pas entendre la voix

Sur le sol métallisé
Un peu de cire
La dernière trace de ma bougie de communiant(e) attardée
Et puis aussi
Le briquet d'Hervé

Je fais tourner la roue métallique
Pour voir ce qui subsiste du jour
Où Irène s'est noyée dans les bras d'Hervé

Un temps

Le briquet toussote sa dernière flamme
Et tout aura duré le temps d'un rêve

Le briquet d'Hervé toussote une dernière flamme
Qui s'accroche aux brindilles de tulle
A mon voile qui fond plus vite que mes cheveux

Bientôt mon visage s'embrase et je ne sais plus où marcher
Mon corps dans un soubresaut se heurte aux parois du fourgon

Est-ce que la douleur est la preuve de la vie

Alerté par le bruit Hervé entrouvre la porte arrière du fourgon
Et une torche vivante fait son apparition sur la place du village

Une femme se jette au sol la tête entre les mains
Se consume en hurlant son cri silencieux
Se débat sans un bruit ne pense pas même à appeler au secours
Et relève sur son visage la robe vichy rouge de ses vingt ans

Un temps

Tous se sont rassemblés autour d'elle
Ils ont parlé elle n'a pas compris
Ils ont crié elle n'a pas entendu
Ils ont jeté de l'eau sur ses chairs brûlées
Elle ne les voit plus
Elle ne sait plus si elle a parlé
Sa bouche fond et se mêle au tulle

Bientôt un corps inerte gît sur la place du marché
Un corps de poupée
Un corps de porcelaine brisée

Les regards vont de la femme assoupie au visage sombre d'Hervé
Lui pense qu'elle l'a fait exprès

Un temps

Elle
Elle ne sait plus si elle dort ou si elle veille
Elle se dit qu'il faudrait la frapper bien fort sur la nuque
Pour qu'elle ait la certitude d'être en vie
Juste avant le coup de grâce

Sa mère qui est là pourrait se charger de la sale besogne
Viens Maman achève-moi je t'ai trop menti
Je suis une sale fille une rien qui vaille

D'un seul coup d'un seul un grand reflux dans son ventre
Dont elle ne sait s'il monte ou s'il descend

D'un seul coup d'un seul
Tandis que son visage fond
Elle sent qu'elle va s'ébrécher
Se fendre par le milieu

Maman achève-moi je t'ai trop menti
Est-ce que tu m'entends
Maman achève-moi maintenant
Je n'ai vécu que pour te mentir

Un temps

Mais elle s'entend mugir de l'intérieur
Elle serre la mâchoire en songeant aux vaches qui vèlent
Aux bêtes qui mettent bas sans mot dire

Mais sa gueule se décroche
C'est un râle comme jamais
Et la mort vient par la fêlure de l'aine
Et la mort se faufile
Entre-t-elle ou sort-elle

Elle s'entend rugir de l'intérieur
Un grand cri d'en dessous
Un mugissement de dedans les chairs
D'où vient cette voix est-ce elle est-ce l'enfant

Un cri intérieur qui devient le sien
Quand débute-t-il quand achève-t-il
Et le cri de l'enfant qui se poursuit jusqu'au grand jour

Tous sur la place du marché
Voient s'ouvrir le sexe de la poupée de chiffons
Une bouche béante en surgit qui s'ouvre et résonne de son cri

La tête de l'enfant bondit hors d'elle et la considère
Et l'enfant hurle de la voir hurler
Tous deux hurlent de leurs têtes de chimères

Elle est seule
Sur la place du marché elle est seule à s'ouvrir en deux

Et elle n'a jamais entendu ce cri-là sortir d'elle
Longtemps il aura fallu ouvrir la bouche pour ne rien dire
Longtemps croiser les jambes et se taire dans un sourire

Avec Hervé elle a appris le cri rythmé saccadé
Toujours un cri d'en dedans
Un cri de dents serrées

Et l'enfant arrive et lui apprend à crier
Car elle souffle et crie et pousse
Un cri au dehors d'elle

Tiens bon bébé
Elle se dit tiens bon bébé
N'aie pas peur de mon visage noirci

Déjà je sens que je deviens mère
Un jour tu t'éveilles avec le sentiment de la fertilité
Ça arrive sans prévenir

Tiens bon bébé
Je déchirerai la robe de mes vingt ans
Et tu te glisseras jusque mon sein
Mon sein de terre brûlée mon sein de terreau fertile

Déjà je sens que je deviens mère
Ça arrive
Oui

CONCLUSION

Le petit Köchel, *Les mains bleues* et *Le chant du Dire-Dire* sont des textes représentatifs de l'évolution de la dramaturgie québécoise contemporaine. Ils témoignent tous trois d'une remise en question de la dramaturgie traditionnelle, la mise en scène du souvenir venant subvertir les règles de la « pièce bien faite ». Le théâtre proposé par Normand Chaurette, Larry Tremblay et Daniel Danis peut être qualifié d'intime, certes parce qu'il évoque des sujets relatifs à la vie psychique des personnages mais surtout parce qu'il fait explicitement appel aux processus mentaux garants de l'intimité de chacun. Le surgissement de la mémoire affective est en effet le principal moteur de la progression dramatique dans ces pièces, qui procèdent de l'entrelacs de différents types de souvenirs : le texte appris entre en rivalité avec le souvenir, la mémoire inventée supplée aux carences des souvenirs réels, les souvenirs intimes de chacun s'unissent, malgré la désunion, dans un chant commun. Le texte dramatique devient le lieu d'une mémoire composite, dont les soubresauts laissent progressivement filtrer les informations nécessaires au dévoilement de l'énigme initiale. La parole théâtrale toute entière se voit redéfinie : le théâtre ne fait plus entendre une rhétorique rationnelle, fournissant à l'intrigue une charpente logique, mais une parole lyrique et poétique, qui prend la voie de l'errance, du détour et de la redite. Dans un tel contexte, le personnage dramatique réaliste se voit remis en question, puisque dans les trois pièces étudiées, ce sont des morts qui parlent et qui reviennent à la vie le temps d'un récit. La puissance du Verbe est donc exhibée dans des textes où la parole lutte en permanence contre le silence – la mort étant le silence absolu. Le Verbe s'incarne dans des corps – corps des personnages, corps des comédiens – qu'il semble pouvoir délaïsser, aussitôt la parole proférée. La dissociation du souvenir et du corps fait du personnage une « enveloppe » contenant une mémoire qui l'outrepasse complètement. La mise en verbe du souvenir prime sur le personnage qui porte la parole. Une telle dramaturgie ne fonde pas tant l'adhésion du public sur l'identification à un personnage que sur le processus de construction d'une vérité dans l'effort de la remémoration. Le personnage théâtral perd de sa consistance au profit du flux de parole qui le traverse. La convention selon laquelle le

personnage accéderait par la parole à une absolue conscience de lui-même se voit aboli dans des pièces qui fondent l'identité du personnage sur la recherche des fondements de son identité psychique, et, au-delà, sur le surgissement de sa parole. L'existence du personnage ne va pas de soi dans une telle dramaturgie : plus qu'à une histoire, nous assistons au ressaisissement de la parole par le personnage dont nous pensions qu'il se confondait avec elle.

Ce doute au sein de la parole théâtrale confère un nouveau centre de gravité au personnage : les justifications psychologiques sont balayées du revers de la main au profit de la parole poétique. La bouche, porteuse de la voix, revêt dès lors une signification particulière. Elle apparaît comme le point de contact entre l'individu et la communauté, au sens où elle est l'espace où la voix des autres pénètre l'individu. La voix des autres, la voix des morts, la voix des mères circulent par cet orifice. La bouche, qui lutte pour rester ouverte, est le réceptacle de la mémoire des autres. La parole théâtrale s'enrichit de l'expérience de tous ceux qui, avant le personnage, l'ont portée. Une dramaturgie de l'intime serait donc aussi une dramaturgie faisant entendre la voix des autres derrière toute prise de parole personnelle. La voix d'autrui apparaît en effet dans ces textes comme une force agissante au sein de toute parole individuelle. L'organe de la bouche, si prédominant dans ces trois textes, est par ailleurs indissociable d'un imaginaire de la souffrance physique, que celle-ci provienne de la mutilation ou de la dévoration. Les bouches des sœurs Motherwell et Brunswick absorbent le fils et le transforment en paroles éternelles, la bouche de la mère de Jérémie se confond avec la gueule de Princesse, et la mère des frères Durant est à l'initiative du jeu du Dire-Dire, qui a pour but d'arracher les mots aux enfants muets. La parole qui traverse les corps – pourtant spectraux – des personnages leur imprime une violence physique, car elle se voit contrôlée et sanctionnée en cas de « faux pas » (*Le petit Köchel*), empêchée par la déformation des chairs (*Les mains bleues*) ou par la menace du mutisme (*Le chant du Dire-Dire*). Dans ces trois textes, ils s'agit finalement de « faire parler des muets ». Et la parole qui s'échappe de ces bouches souffrantes se mue en mélodie susceptible d'unifier le groupe social ou familial. La bouche est aussi ouverture vers l'autre, réceptacle de la parole de l'autre en soi, lieu de passage et de transmission. Les trois textes étudiés donnent en effet à entendre des échanges entre

les membres d'une même communauté. Alors que dans le texte de Larry Tremblay, les voix et les mélodies circulent exclusivement entre une mère et son fils, les groupes que nous présentent Daniel Danis et Normand Chaurette sont composés d'individus séparés formant des familles « recomposées¹ », qui peuvent s'entre-déchirer mais qui se retrouvent dans un rituel musical, un pur événement sonore. L'appartenance linguistique travaille ces textes, en sourdine, dans la texture sonore de la parole. Le lien affectif à la communauté passe par l'identification, l'adhésion à une même « tonalité ». La création d'une oralité littéraire ou poétique dans la dramaturgie québécoise contemporaine se double, au sein de chaque pièce, d'une réflexion sur l'appartenance « mélodique », « sonore » à un groupe.

Si la bouche est plutôt affectée d'une connotation négative dans ces trois pièces, elle est aussi l'organe par lequel advient la rédemption : la malformation de Jérémie disparaît, la bouche des mères accomplit la conversion de l'anthropophagie en rituel musical, et la bouche des frères Durant devient finalement la « bouche de l'orage » : l'eau de pluie coule dans leur bouche et libère leur parole. Cet organe semble à lui seul être l'objet de « l'exorcisme » mené les personnages principaux – exorcisme permis notamment par la reprise de l'événement traumatique initial. La répétition de la catastrophe laisse apparaître, dans ces trois textes, l'espoir de l'apaisement, et notamment, la promesse d'une parole fluide. Aussi pourrait-on comprendre l'oralité hyperlittéraire des textes de Normand Chaurette, Larry Tremblay et Daniel Danis comme la compensation d'une fracture essentielle, une fêlure identitaire et linguistique transposée dans la chair même, rendue organique. Par ailleurs, si l'on considère que la bouche fait l'objet d'une « rédemption », d'un exorcisme final, on peut supposer que les pièces étudiées s'achèvent sur l'espoir d'un rapport apaisé à la langue maternelle – et peut-être, dans le cas précis de cette

¹ Dans les trois textes étudiés, le lien familial est le fruit d'un choix, voire même d'une invention : la fratrie Durant n'est fondée sur aucun lien biologique, les sœurs Motherwell et Brunswick prétendent toutes au statut de mère, alors que seule l'une d'entre elles est la mère biologique du Fils. Les femmes qui apparaissent sur scène sont d'autant moins mères qu'elles sont des comédiennes jouant le rôle de ces fausses mères. Le lien familial dans *Les mains bleues* est un lien filial rêvé par Jérémie, qui choisit Princesse pour mère.

dramaturgie nord américaine fondé sur l'oral, l'espoir de surmonter la souffrance la fêlure originelle entre langue écrite et langue orale ?

La métaphore musicale s'avère déterminante dans des textes qui inventent une oralité poétique distincte du français réellement parlé au Québec. Le lien à la communauté est présent, en sourdine, dans des textes qui traitent pourtant de manières très différentes les « mots de la tribu ». Normand Chaurette crée une langue littéraire extrêmement travaillée, une oralité recomposée, qui ne garde aucune trace de la langue parlée au Québec. Larry Tremblay introduit quant à lui quelques expressions québécoises, tandis que Daniel Danis fait de la langue orale du Québec – une langue rugueuse, âpre, parlée par des marginaux campagnards – le matériau même de sa langue poétique. Le chant ou la musique suggère un autre type d'écoute qui se rapproche de l'écoute poétique. Les reprises et les variations rendent crédible la remémoration, tandis que la poésie investit les instants où la mémoire semble flotter. Une langue orale littéraire s'engendre dans la douleur dans des textes traversés par un imaginaire de la mutilation. Qu'elle soit « arrachée » au corps des enfants par la mère (*Le chant du Dire-Dire*), qu'elle circule entre la bouche des mères et du Fils après la dévoration, ou qu'elle imprime physiquement sa violence à la bouche en la déformant, la parole fait apparaître dans ces textes un imaginaire linguistique très violent. La musicalité que les dramaturges de la parole font entendre apparaît dès lors comme une réponse à la souffrance initiale de la prise de parole. En partant d'une tradition orale, la dramaturgie québécoise contemporaine semble se réapproprier le substrat linguistique maternel et l'extraire de l'impossibilité congénitale dont il semble souffrir. Cette reconquête passe par un imaginaire de la fusion dans un Tout harmonieux, relayé par des personnages qui ne peuvent être que des intermédiaires vers le sacré. Les dramaturges contemporains recomposent ainsi un fond sonore commun à tous en arrachant la parole à des personnages muets. Sur scène, c'est une langue à l'étrangeté familière qui se fait entendre, une langue « en force », une langue qui lutte en permanence contre le mutisme, contre le silence. Cette langue s'arrache à la mort pour souder la communauté dans une harmonie musicale qui esthétise la langue maternelle. Les « mots de la tribu » sont arrachés à l'ordre de la pure communication et deviennent le ciment sonore de la communauté.

Ce ciment sonore concerne autant les personnages de la fiction que les spectateurs/auditeurs réunis autour de la performance théâtrale. La « fusion mélodique » définie par Hermann Parret rapproche l'ensemble des spectateurs par un autre biais que l'identification psychologique au personnage. Il semble que les auteurs du « nouveau théâtre québécois » exploitent un autre canal pour toucher les spectateurs et renouveler le rêve de l'union de la communauté autour de la scène de théâtre. On peut postuler que, faute de tradition théâtrale forte au Québec, cette union n'a guère pu se réaliser sous sa forme exclusivement théâtrale. Si le lien mélodique créé par ces textes rejoint par endroits la tradition orale du conteur, vivace au Québec, l'emprunt de la structure rituelle, dans ces trois pièces, évoque en territoire québécois la cérémonie de la messe catholique – restée, de la Conquête de 1760 à la Révolution tranquille, l'unique rituel, tant social que religieux, garant de la cohésion de la communauté canadienne française. La dramaturgie québécoise contemporaine semble ainsi se réapproprier un certain mode de communion avec le groupe, puissamment ancré dans les habitudes culturelles de la communauté québécoise. Tout se passe comme si le théâtre se proposait maintenant d'esthétiser le ciment collectif, resté le monopole de la religion pendant trois siècles. La fusion mélodique du groupe s'ancre dans la célébration du sacrifice de l'enfant, profondément ancrée dans la tradition catholique. La référence christique est particulièrement visible dans le texte de Larry Tremblay, à travers le jeu sur le mot « Christ » repris sur le mode de la prière puis du blasphème, ainsi que la pièce de Normand Charette, qui emprunte son modèle – la conversion de la chair du fils en partition du *Petit Köchel* – à la liturgie de la messe catholique, fondée sur la transformation de l'hostie en chair du Christ. Pourtant, le meurtre de l'enfant semble trouver son pendant dans l'espoir du chant commun. Le chant et la musique participent en effet d'un travail d'orfèvrerie linguistique qui consiste aussi à consacrer un tombeau à l'enfant sacrifié. Malgré la noirceur de ces trois textes, cette parole mélodique qui s'arrache au silence apparaît comme un chant de guérison. Le chant et la musique apparaissent dans *Le petit Köchel*, *Les mains bleues* et *Le chant du Dire-Dire*, comme une réponse à la douleur infligée par la langue maternelle, la langue de la mère. On notera que la prise de parole semble possible pour autant que le lien à la

mère biologique est brisé : l'entrée des orphelins dans la fratrie Durant passe par une parole initiée par une mère adoptive, la transformation des paroles du Fils en partition a pour condition l'effacement du lien biologique dans une polyphonie mettant en jeu quatre mères, les difficiles échanges entre Jérémie et sa mère se résorbent dans l'amour silencieux de la chienne. La parole poétique des personnages permet la filiation à une mère rêvée, et la réintégration d'un ordre plus grand que la sphère familiale. L'apaisement semble venir de la rupture du lien biologique, affecté d'une aura mortifère. La redéfinition de la cellule familiale, au-delà d'un lien filial purement biologique, l'adoption d'une structure théâtrale calquée sur le modèle rituel et l'instauration de la concorde grâce au lien mélodique concourent à déconstruire le motif culturel de l'enfant martyr pour en proposer une version renouvelée, une version magnifiée.

La mémoire, dans la dramaturgie québécoise contemporaine, est aussi mémoire culturelle qu'il s'agit de se réapproprier. Ce « théâtre de l'intime » laisse apparaître la mémoire collective au niveau du contenu des pièces. Les pièces étudiées donnent à voir un imaginaire de la catastrophe, associé à une certaine tradition mélodramatique ou encore à une esthétique du faits divers, et que Marie-Christine Lesage rapporte à « la petite mythologie du Québec² ». Malgré de grandes différences entre les univers de Normand Chaurette, Daniel Danis et Larry Tremblay, les textes étudiés laissent apparaître un certain nombre de points communs qui ne manquent pas de renvoyer à la définition même du théâtre dans la société québécoise. Ces trois dramaturges s'inscrivent dans l'histoire théâtrale québécoise en se réappropriant le motif de l'enfant sacrifié, que l'on peut rapporter aux balbutiements de la dramaturgie québécoise. Ils reprennent ce motif en le traitant sur un mode « mélodique ». Ils posent ainsi la question du lien collectif et font de leur dramaturgie l'héritière du théâtre québécois des années soixante-dix. Les moyens ne sont plus les mêmes, le rapport à la communauté est maintenant souterrain, il investit la texture même de la langue. Alors que le théâtre des années soixante-dix utilisait le théâtre comme une

² Lesage, Marie-Christine. 1996. « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p.83.

tribune politique, les textes contemporains font résonner les questions d'appartenance en sourdine, dans la chair des mots. Alors que le théâtre des années soixante-dix adoptait un ton vindicatif, la dramaturgie des années quatre-vingt dix fait entendre une parole minée par le doute. Cette dramaturgie de l'intimité remémorée et reconstruite, fonde sa légitimité sur l'échange collectif autour d'un texte exhibé comme un objet esthétique. On peut supposer que ces textes signalent une autre étape dans l'histoire de la jeune dramaturgie québécoise : après les expériences de création collective des années soixante-dix, où le théâtre devenait forum, les dramaturges des années quatre-vingt ont introduit la figure du créateur dans leurs pièces, comme pour se réapproprier un questionnement esthétique dans la production théâtrale. Les dramaturges des années quatre-vingt dix semblent prolonger les questionnements de leurs prédécesseurs en enfouissant le questionnement esthétique – et politique – au plus profond de la langue, comme pour les faire résonner avec plus d'intensité. L'esthétisation du motif de l'enfant sacrifié, en particulier, offre le modèle d'une dramaturgie qui, en dépit des apparences, revendique sa filiation avec la production théâtrale québécoise du vingtième siècle. Il semble donc un peu simpliste de considérer que le questionnement identitaire a délaissé la scène théâtrale suite à l'échec des deux référendums. Il est de plus dommageable de couper cette production théâtrale de ce qui la précède en n'espérant l'avènement de la dramaturgie québécoise que dans un rapport d'émulation avec la dramaturgie européenne. Si cette émulation s'avère stimulante, il serait regrettable qu'elle masque le travail de réappropriation de l'héritage culturel québécois en jeu dans ces textes.

BIBLIOGRAPHIE

Textes étudiés

- Chaurette, Normand. 2000. *Le petit Köchel*, Arles, Actes Sud papiers, 51 p.
- Danis, Daniel. 2000. *Le chant du Dire-Dire*, Paris, L'Arche, 80 p.
- Tremblay, Larry. 1998. *Les mains bleues*, Carnières-Morlanxeltz, Lansmann, 46 p.

l'ö andu i-Idntlr ö i-Idntlr i-Idntlr t n c ö i L

Normand Chaurette

- Godin, Jean-Cléo. 2000. « Messe noire en si bémol ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97, décembre 2000, p.17-19.
- Godin, Jean-Cléo et Lafon, Dominique. 1999. *Dramaturgies québécoises contemporaine des années Quatre-vingt*, Ottawa/Montréal, Leméac éditeur, 263 p.
- Jacques, Hélène. 2003. « Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le théâtre UBU ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 135 p.
- Riendeau, Pascal. 1997. *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Montréal, Nuit Blanche Editeur, 164 p.

Daniel Danis

- Belzil, Patricia. 1994. « Le rituel de la vie ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, mars 1994, p.98-104.
- Desrochers, Nadine. 1999. « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis ». *L'Annuaire théâtral*, n°26, automne 1999, p.119-132.
- David, Gilbert. 2002. « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », in *L'Avenir d'une crise*, sous la dir. de Joseph Danan et Jean-Pierre Ringaert, Études théâtrales, n° 15-16, p. 205-214.

- Gendron, Aline. 2003. « Hybridation textuelle et prescription de lecture chez Normand Chaurette, Daniel Danis et René-Daniel Dubois ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 151 p.
- Godin, Diane. « Paradoxe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 88, septembre 1998, p. 168-171.
- Lesage, Marie-Christine. 1996. « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p.79-89.
- Lesage, Marie-Christine. 1998. « Modalités et structures imagées du langage dramatique actuel. Étude du 'Syndrome de Cézanne' de Normand Canac-Marquis et de 'Celle-là' de Daniel Danis, thèse de doctorat, Université Laval, 398 p.
- Lesage, Marie-Christine. 2000. « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique ». In *Le bref et l'instantané : A la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, sous la dir. de Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt, Orléans : Éditions David, p.173-204.
- Saint-Pierre, Christian. 2000. « Quand la mort danse avec la vie. *Cendres de cailloux* de Daniel Danis ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n°97, 2000.4, p.63-67.

Larry Tremblay

- Burgoyne, Linda. 1992. « Les mots... sous la surface de la peau. Entretien avec Larry Tremblay », *Cahiers de théâtre JEU*, n°65, p.8-12.
- Godin, Diane. 1998. « Le dragon, l'ogre et le génie. Considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 87, 1998.2, p.159-164.
- Godin, Jean Cléo. 1996. « Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p.90-95
- Moss, Jane. 1997. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole ». *L'annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997.
- Tremblay, Larry. 2005. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal, Les Herbes rouges, 204 p.

Mémoire, langue, voix, musique, temps

- Chion, Michel. 1998. *Le son*, Paris, Nathan, 342 p.
- Collomb, Michel (dir. publ.). 1997. *Voix et création au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 321 p.

- Emery, Eric. 1975. *Temps et musique*, Paris, L'âge d'homme, 696 p.
- Gauvin, Lise. 2000. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 254 p.
- Huglo, Marie-Pascale (dir publ.). 2003. Les imaginaires de la voix. *Études françaises*, vol. 39, n°1.
- Eliade. Mircea. 1989. *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 182 p.
- Jankélévitch, Vladimir. 1974. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris, Flammarion, 319 p.
- Pautrot, Jean- Louis, 1994. *La musique oubliée*, Genève, Droz, 243 p.
- Parret, Herman. 1999. *L'esthétique de la communication, L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Ousia, 231p.
- Parret, Herman, (dir. publ.) 1991. *La communauté en paroles : communication, consensus, ruptures*, Liège, éditions Pierre Mardage, 265 p.
- Schafer, Robert Murray. 1979. *Le paysage sonore*, Paris J-C. Lattès, 1979, 388 p.
- Szendy, Peter. 2000. *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 313 p.
- Souriau, Etienne. 1969. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 319 p.
- Tadié, Jean-Yves et Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*. Paris, Gallimard, 367 p.

Dramaturgie contemporaine et histoire du théâtre

- Danan, Joseph. 1995. *Le théâtre de la pensée*. Rouen, Éditions médianes, 397 p.
- Delfour, Jean-Jacques. 2000. « De la distinction entre monologue et soliloque », *L'annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 119-129.
- Desrochers, Nadine. 2001. « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 410 p.
- Hébert, Chantal, et Perelli-Contos, Irène (dir.publ.). 2004. *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 311 p.
- Issacharoff, Michael. 1991. « Vox clamantis : l'espace de l'interlocution », *Poétique*, n°87, p.315-326.
- Lefebvre, Paul. 1994. « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public*, mai-juin, p.46-48.

- Lefebvre, Paul, 1994. « Le malentendu français », *Théâtre/Public*, mai-juin, p.40-41.
- Lesage, Marie-Christine. 1998. « Modalités analogiques et structures imagées du langage dramatique actuel. Etude du Syndrome de Cézanne de Normand Canac-Marquis et de Celle-là de Daniel Danis », thèse de doctorat soutenue à l'université Laval, 368 p.
- Lesage, Marie-Christine. 1994. « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens », *Tangence*, n° 46, décembre 1994, p.82-96.
- Pavlovic, Diane, 1990. « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Etudes françaises*, vol. 26, n°2, p.42-64.
- Robert, Lucie (dir. publ.). 1997. Dossier : Dramaturgie(s). *L'annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1989. *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, 166 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir. publ.). 2001. *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Études théâtrales, n° 22, 151 p.
- Surgers. Anne. 2000. *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 184 p.
- Vigeant, Louise. 1991. « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre JEU*, n°58, p.7-16.

Mémoire et écriture féminine

- Creissels, Anne. 2005. « L'ouvrage d'Arachné : la résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois, Images Re-Vues, n°1. <http://www.imagesrevues.org/Articles/ArticleCreissels.htm>
- Duneton, Claude. 1998. *Histoire de la chanson française*, tome 1, des origines à 1780, Paris, Seuil, 1083 p.
- Foehr-Janssens Yasmina. 2000. *La veuve en majesté, Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 296 p.
- Lacarrière, Jacques. 1987. (traduction et présentation par) *Les Évangiles des quenouilles*, Paris, Imago, 135 p.
- Papadoulos-Belmehdi, Ionna. 1994. *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin, 220 p.

Paupert, Anne. 1990. *Les fileuses et le clerc, une étude des Evangiles des Quenouilles*, Paris/Genève, Honoré Champion, 1990, 340 p.

Pinkola Estès, Clarissa. 1995. *Femmes qui courent avec les loups*, trad. de l'américain par Marie-France Girod, Grasset, 763 p.

Zink, Michel. 1978. *Les chansons de toile*, Paris, Honoré Champion, 184 p.